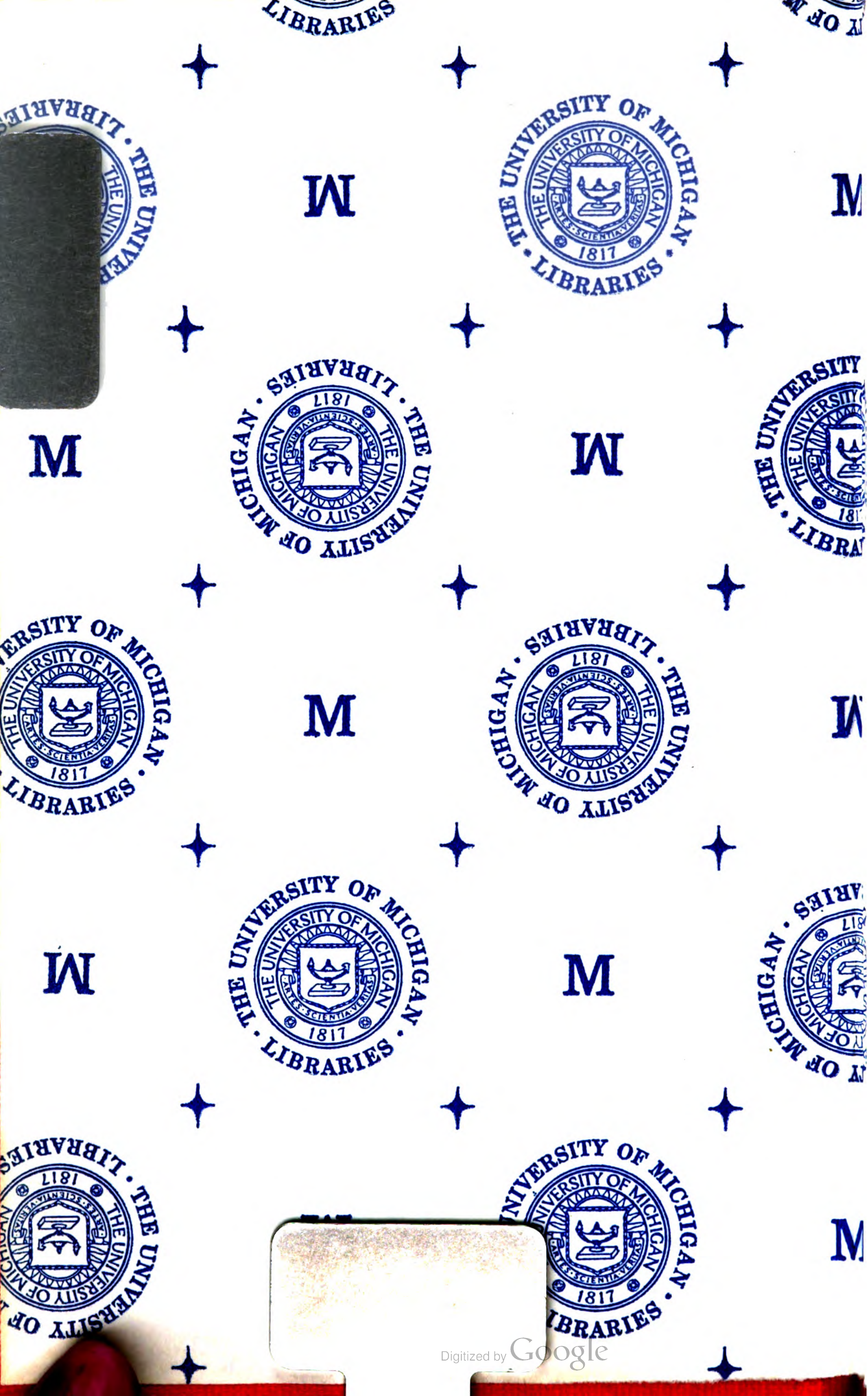
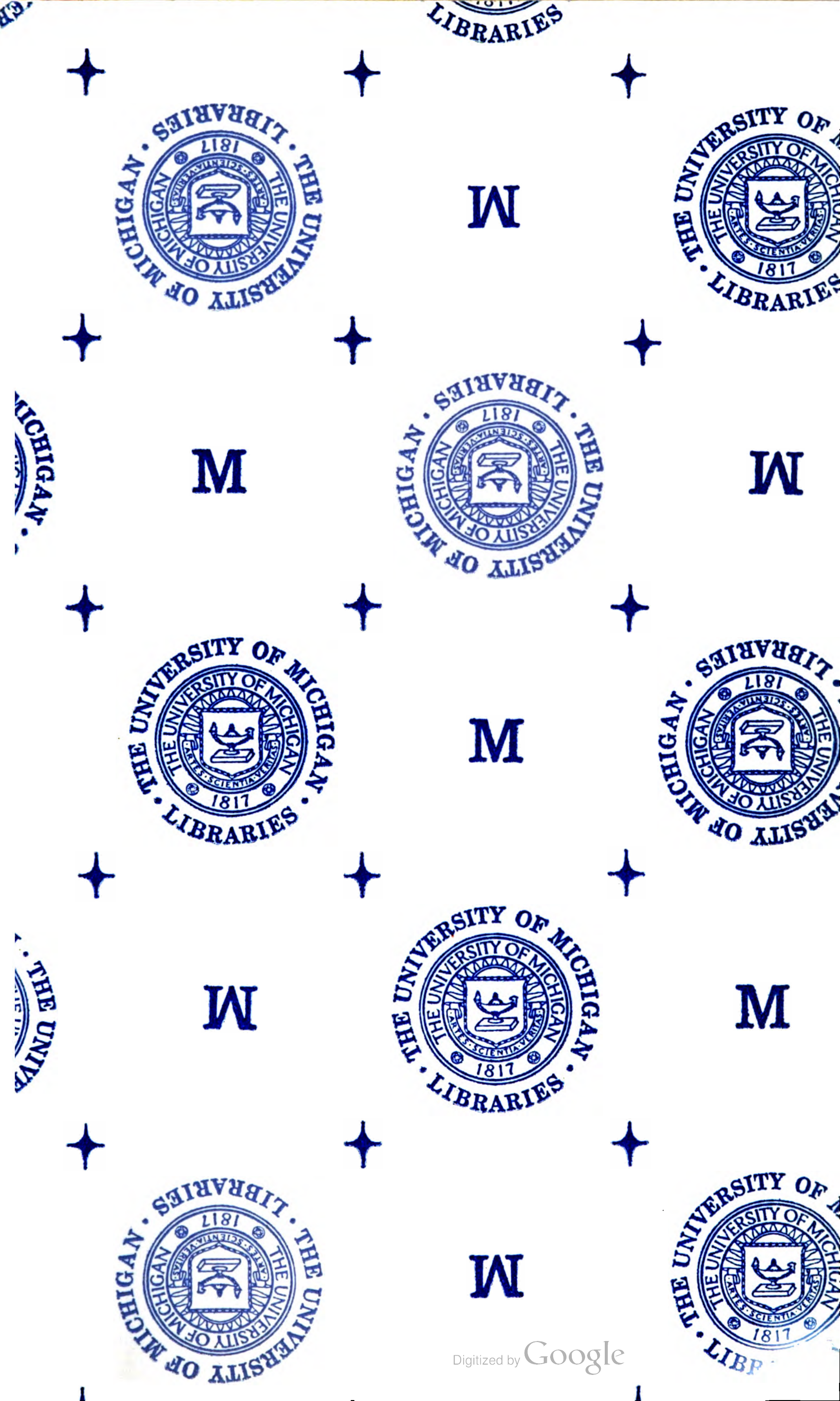

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817
Digitized by Google

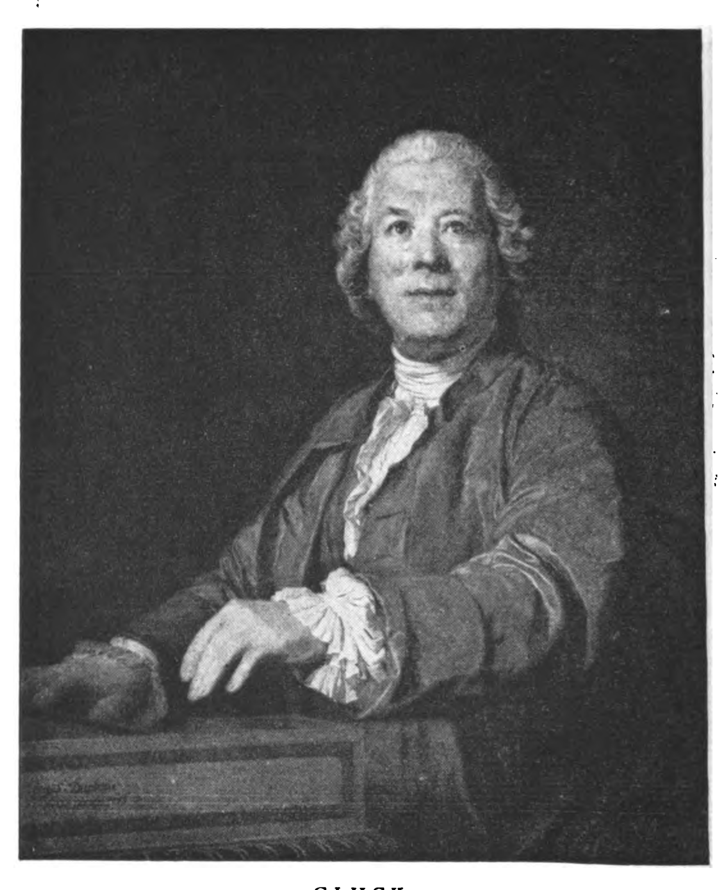




AMALTHEA-BÜCHEREI

FÜNFUNDVIERZIGSTER BAND

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH · WIEN · LEIPZIG



GLUCK

Maria

ROBERT HAAS

GLUCK UND DURAZZO IM BURGTHEATER

(DIE OPERA COMIQUE IN WIEN)

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH · WIEN · LEIPZIG

Druck und Einband: L. Beck & Sohn, Wien VII



GRAF DURAZZO

Das französische Theater in Wien

Die große Neuordnung der Wiener Theaterverhältnisse im Jahre 1752, wo der kaiserliche Hof im Verein mit der Stadt Wien die Leitung beider Theater, des Theaters nächst der Burg und des Theaters am Kärntnertor übernahm, bescherte der österreichischen Residenzstadt zum ersten Mal ein ständiges französisches Theaterunternehmen. Das bedeutete für die Wiener Bühnenkunst einen ganz neuen, kräftigen Einflußbereich, der durch das starke Zurücktreten der früher vorwiegend gepflegten italienischen Oper unter Maria Theresia, zumal seit dem Scheitern der Loprestischen Kavaliersgesellschaft, ein besonderes Gewicht erhielt und alsbald verschiedene weittragende Auswirkungen zeitigte, darunter als schönste Frucht das Gluck-sche Reformwerk.

Der Plan zu einem französischen Theater läßt sich weiter zurück verfolgen, er taucht bereits auf in dem *„Memoire sur l'Entreprise des Spectacles dans la ville de Vienne, dressé par le Comte de Kaunitz-Rittberg par ordre de S. M. et presenté le 1. Mars 1750"*, das sich im Wiener Staatsarchiv unter anderen Kaunitz betreffenden Theaterakten befindet. Während die italienische Oper darin noch mit 80.000 fl. veranschlagt wird, wobei für ihre Leitung ein ungenannter Florentiner Edelmann in Betracht gezogen ist, erscheint für die französische Komödie die Summe von 30.000 fl. angesetzt und als Direktor M. d'Ogara genannt, *„qui en paroit ici le plus capable"*.

Charles Baron, später Graf d'Ogara war ein irländischer Kavalier und besonderer Günstling des Kaisers Franz I., der nach einem Bericht des preußischen Gesandten Grafen Podewils vom Jahr 1747 eine hohe Pension des Kaisers ausgeschlagen hatte, weil ihm der Aufenthalt in Wien zu langweilig erschien.[1]) Das Tagebuch des Fürsten Khevenhüller[2]) bestätigt allerdings, daß er später doch von der Pension des Kaisers in Wien lebte, er begegnet uns da als Darsteller in französischen Hofkomödien wie in Regnards *Les Menechmes* am 31. Mai 1747; am 19. März 1752 wurde er dann zum Obersthofmeister der Prinzessin Charlotte von Lothringen bestellt und zugleich zum „*honorari*" Geheimrat erhoben. Kaunitz hielt sich 1750 zwischen seiner Gesandtschaftstätigkeit zu London und Paris in Wien auf und suchte bereits die Annäherung zwischen Wien und Paris vorzubereiten, die ihm alsbald zum großen Staunen der Welt gelang.

In dieser Zeit zog er den genuesischen Adeligen Giacomo Conte Durazzo als Gesandten der Republik Genua nach Wien, der zweiunddreißigjährig am 29. September 1749 seine erste Audienz bei beiden kaiserlichen Majestäten hatte[3]), ein warmer Kunstfreund und Schöngeist französischer Geschmacksrichtung war und auch auf eigene literarische Versuche hinweisen konnte, wie auf eine Bearbeitung von Quinaults *Armide* für die italienische Bühne. Seine Kunstansichten führten ihn mit Kaunitz zusammen. Maria Theresia war auf Genua wegen seines Verhaltens im Erbfolgekrieg zeitlebens erbittert, noch 1769 verbot sie Josef II. streng einen beabsichtigten Besuch in Genua. Wo nun die österreichischen Truppen kaum (1746) die be-

kannte schimpfliche Behandlung dort erfahren hatten, ist die schnell sich zeigende Vorliebe für Durazzo bei Hof sehr auffallend und wohl hauptsächlich der Empfehlung durch Kaunitz zuzuschreiben. Dazu kam noch, daß Durazzo alsbald in Wien heiratete (am 17. März 1750) und dadurch schnell in der Wiener Gesellschaft Fuß faßte, denn seine Gattin, Aloisia Ernestine, „die für das schönste Weib passieret", war der Ehe des oberösterreichischen Landschaftspräsidenten Anton Ungnad von Weissenwolff mit Anna, geb. Gräfin Palffy, entsprossen und hatte Verwandtschaftsbeziehungen zu den ersten Familien der Residenz. Sie war auch seit dem 3. Mai 1750 Sternkreuzordensdame.

Durazzo tat sich zunächst ähnlich wie früher d'Ogara bei den Theaterveranstaltungen der Hofkreise hervor. Sein Urteil galt aber auch in wirtschaftlichen Fragen.[4]) Die am Wiener Hof altüblichen Kavaliersvorstellungen waren damals schon zumeist der französischen Komödie gewidmet, obwohl daneben auch noch gern italienische Opernaufführungen weiter stattfanden. So spielten z. B. im August 1749 nach Khevenhüller die lothringischen Hofleute in Hollitsch französische Lustspiele, wobei auch Vaudevillespiele erwähnt sind: Am 23. August „*Les Vendanges*" von Favart, am 24. August „*Le mari preféré*" von Le Sage. Im Jahre 1752 wurde am 17. Jänner beim Grafen Taroucca eine fünfaktige Komödie von Nivelle della Chaussée aufgeführt, „*Le prejugé à la mode*", worin Graf Durazzo den d'Urval, seine Frau die Florine darstellten. Auch zu Beginn des Jahres 1753 begegnen wir Durazzo als Schauspieler im Liebhaber-Theater Tarouccas (Feber, März). Das Jahr 1752 bot noch mehrere andere Dilettantenvorstellungen: Am 5. Feber

gab es im spanischen Saal der Burg eine französische Veranstaltung, in der von einer *„Compagnie des Dames et Cavaliers“* das dreiaktige Lustspiel *„Le prix de silence“* von Boissy mit Balletteinlagen nach jedem Akt gegeben wurde. An der Spitze dieser *„Compagnie“* stand die Erzherzogin Maria Anna, zu den Mitgliedern gehörte auch Graf Franz Eszterhazy, in seinen Kreisen *„Quinquin“* genannt, der mit Dekret vom 17. Feber 1752 die Oberdirektion der Wiener Theater anvertraut erhielt, wobei ihn ein *cavaliere pro assistente* unterstützen sollte. Durazzo war für diesen zweiten Posten bereits in Aussicht genommen. Am 28. Oktober 1752 gab es wieder französisches Theater im spanischen Saal, eine dreiaktige Komödie *„Les Saturnales“* hatte Mad. de Graffigny[5]) eigens verfaßt und aus Paris gesandt, um von den jungen Herrschaften dargestellt zu werden. Es wirkten mit die Erzherzöge Joseph, Karl, Leopold und die Erzherzoginnen Marie, Amalie und Elisabeth. Neben den französischen Theaterstücken wurde am Geburtstag der Kaiserin, am 13. Mai, wie das Jahr zuvor, eine italienische Oper in Dilettantenbesetzung gesungen, nämlich *„L'Eroe Cinese“* von Metastasio und Bonno. Es wirkten die vier „Fraile“ mit, die das Jahr zuvor vollen Beifall gefunden hatten. Metastasio hatte bei diesen Gelegenheiten, deren Vorbereitung meist überstürzt vor sich ging, alle Hände voll zu tun, wie er in einem Brief über den *Ré pastore* seufzend erzählt.[6]) Die Ausstattung besorgte Josef Chamant[7]), der am 22. Jänner 1752 als Theatral-Ingenieur ohne Besoldung angestellt worden war.[8]) Bibiena war 1748 in chursächsische Dienste getreten. J. M. Quaglio wirkte schon 1751 in Bonnos *Il ré pastore.*

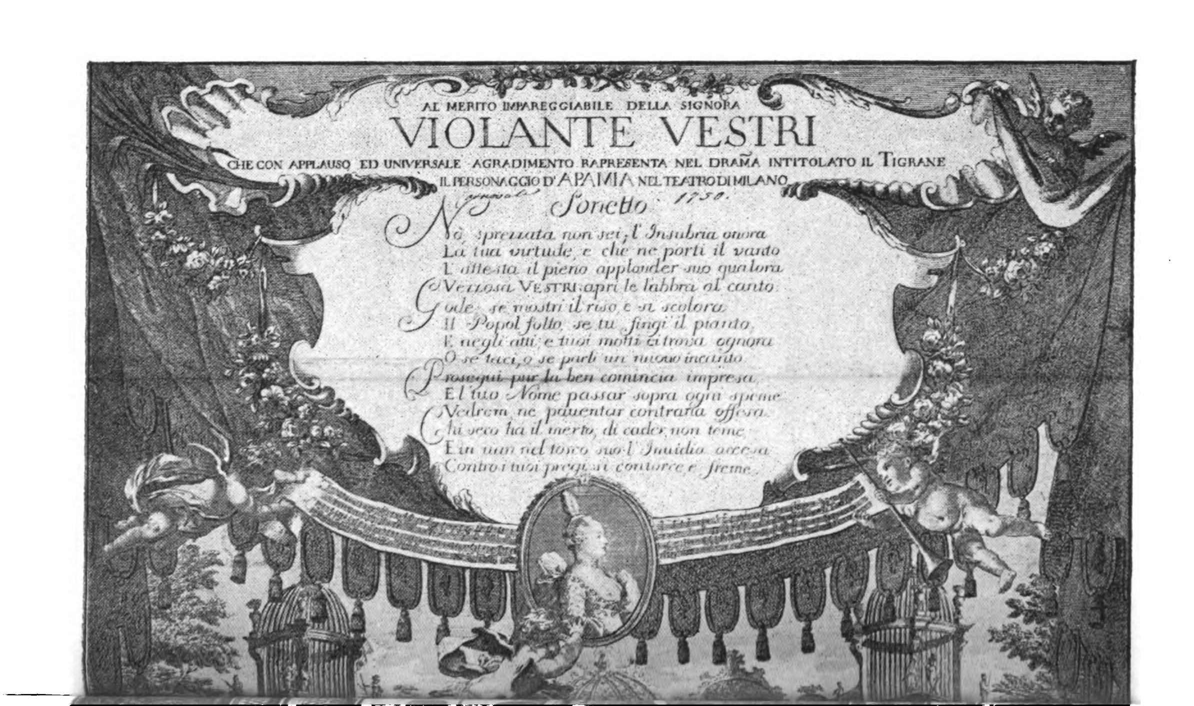
Dekret an Eszterhazy 1752

Im Archiv des Ministeriums des Innern liegt unter den Theaterakten des Kärntnertortheaters das für die Wiener Theatergeschichte wichtige Dekret „An Herrn Grafen Fr. Eszterhazy. Wien den 17. Febr. 1752, die demselben über das hiesige Theatral-Wesen allergnädigst auftragende Ober-Direction betreffend", das bisher noch nicht veröffentlicht wurde. Es lautet:

„In Gnaden anzuzeigen; .... I. K. K. Maj. hätten Ihme Herrn Grafen aus dem in desselben Person und von guter Anordnung und Einrichtung deren *Spectaculen* besitzenden Erfahrenheit setzenden allermildesten Vertrauen die Ober-Direction und Aufsicht über das hiesige Theatral-Wesen in Gnaden aufzutragen, demselben noch einen des Werks kundigen *Cavalier* zur *Assistenz* in Sachen beyzugeben" — (dieser letzte Satz ist nachträglich verbessert worden, er lautete im Konzept: „Demselben den sich hierzu anerbothenen von Seiten der Republic Genua hier subsistierenden außerordentlichen Gesandten H. Giacomo Conte Durazzo pro assistente beyzugeben", der Name ist ganz unkenntlich gemacht), „sofort den von Seiten der Statt Wien bestellenden *Commissarium* van Ghelen nebst dessen *substituto* Lambacher, an Ihne H. Grafen in allem und jedem *subordiniren* und anweisen, auch eben dessenthalber jenes, was die angebogene Abschrift des mehreren besaget, an die von Wien untereinstens verfügen zu lassen geruhet; Wiezumahlen nun solchergestalten Ihme Herrn Grafen, als Kais.-Kön. Oberdirektoren, nach der bey gestriger

Zusammentretung geschehenen mündlichen Eröffnung, und dabey genommenem *Concerto,* die a. h. *Intention* Ihrer K. K. Maj., sowohl *respectu* des hiesigen Statt-*Theatri,* und deren auf selbem zu *producieren* kommenden *Comoedien* und sonstigen Schauspielen, als auch wegen deren auf künftigen Herbst hierorts einzuführen antragenden *Operen* vollkommen bekannt ist; So wird diesemnach die weitere Einleitung dieser Geschäfte“ (hier ist wieder folgender Satz im Konzept gestrichen, der Name besonders dick: „und die darüber mit obernenntem H. Conte Durazzo zu pflegen nötige Einverständnuß“) „desselben bekannter stattlicher Einsicht und *prudenz* ledigl. überlassen und übrigens außer allem Zweifel gesetzet, Er H. Graf werde hiebey alles dasjenige, was nach der a. h. Absicht zu Einführ- und Beybehaltung guter Ordnung und Wirtschaft nimmer gedeihlich seyn mag, von selbsten anzukehren, und über den Fortgang der Sache selbsten und was weiterhin etwa zu derselben besserer Einrichtung, wie zu Schadloshaltung des a. h. K. K. *aerarii* dienlich ermessen werden dörffte, in denen allmonatl. bey diesem *Directorio in publicis et cameralibus* deshalben abzuhalten anbefohlenen Zusammentretungen vorzutragen beeyfert seyn.“ Aus diesem Akt geht hervor, daß Maria Theresia doch zuletzt gegen die Ernennung Durazzos Bedenken hatte, die aber Kaunitz bald darauf zu beseitigen wußte. Gleichzeitig erging eine „a. h. Vorschrifft das hiesige *Theatral*-Wesen betreffend“ an „die von Wien“ und „an die Statt-Wiener Wirtschaffts *Commission*“.

Auch da ist noch von der Einführung der Oper die Rede, die im ausführlichen Vortrag des *Directorial Praesi-*


AL MERITO IMPAREGGIABILE DELLA SIGNORA
VIOLANTE VESTRI
CHE CON APPLAUSO ED UNIVERSALE AGRADIMENTO RAPRESENTA NEL DRAMA INTITOLATO IL TIGRANE
IL PERSONAGGIO D'APAMIA NEL TEATRO DI MILANO
Sonetto
Nò sprezzata non sei, l'Insubria onora
La tua virtude, e che ne porti il vanto
L'attesta il pieno applauder suo qualora
Vezzosa VESTRI apri le labbra al canto.
Gode, se mostri il riso e si scolora
Il Popol folto, se tu fingi il pianto,
E negli atti, e tuoi motti ci trova ognora
O se taci, o se parli un nuovo incanto.
Prosegui pur la ben comincia impresa,
E'l tuo Nome passar sopra ogni speme
Vedrem, ne pavantar contraria offesa.
Chi seco ha il merto, di cader non teme,
E in van nel tosco suo l'Invidia accesa
Contro i tuoi pregi si contorce e freme.



ZEITGENÖSSISCHER OPERNSTICH MIT ORCHESTER UND ZUSCHAUERRAUM, DARIN MASKEN, MAILAND 1750

Die Primadonna mit Schleppenpagen

denten vom 11. Feber näher erörtert wird. Es heißt da „... Belangend angegen die a. g. abgesehene Widereinführung deren *Operen* dahier, da ist Euer K. K. M. jenes, was man in der an leztverwichenen Sonntag, den 6. hujus mit grafen von Losymthal und grafen Franz Esterhazy deshalben abgehaltenen zusammentrettung verabredet, und nach damahliger von der sache gehabter *Idée*, theils wegen *Unirung* des Stadt-*Theatri* mit dem Hof-*Theatro*, das ist, deren *operen* und *Comoedien*, und wegen deren gänzlichen überlassung an die Stadt Wienn, theils aber wegen der von dem grafen von Losymthal ins besondere vorgeschlagenen Impresa der *opera* gemeinsamlich verabredet hatte, von mir umständlich mündlich a. u. vorstellig gemacht, von a. h. deroselben weder eines noch das andere beangenehmet worden, welchemnach ... erachte ich meines gehorsamsten orts das nächste und sicherste mittel zu erreichung dero a. h. *intention* zu seyn, ... die wiedereinführ- und abhaltung deren *operen* ... umso ehender und ohne *risico* a. g. resolvirt werden könte als nach richtiger ausweise deren sowohl vorherig Selierschen als nachgefolgten de loprestischen individuae Berechnung die *operen* und *Comoedien* zusammen ein Jahr in das andere bis 100.000 fl. abgeworfen haben ... Ueber beedseitige *Spectaculen* wären demnach zwey der sachen kundige *Directores*, u. z. nebst dem grafen Franz Esterhazy noch einer von *cavalliers* aufzustellen ... Also findete auch allerdings nötig, daß zur sicherheit des ganzen werks ... allmonatlich bey mir eine ordentliche Zusammentretung mit denen *Directoribus* abgehalten, über die *manipulation* der sache, über die Einnahme und auslagen,

sonderheitlich aber über die thunliche restringierung deren letzteren sich einverständlich vernohmen, und über alles I. K. K. M. iedesmahl ein umständlicher Vortrag zu a. h. wissenschafft eingereichet werden mögte. An der zeit lieget aber alles, und . . . hatte mir darüber die a. h. entschließung von darum a. u. umso ehender auszubitten, damit das zu denen *operen* taugliche *Personale* während bevorstehender Fastenzeit anher *engagiret* und darüber die nähere Vorstellung noch bey zeiten gemacht werden könne." Maria Theresia entschied am Rand: „wan die sache nicht sehr klar — ehender ist, das gwis eine opera substitirn könne ohne das das mindeste mehr beyzutragen hätte — ist selbes vor künftigen winter lieber noch zu lassen. Das teutsche *teatrum* mus völlig *separirt* bleiben von dem andern, sonsten *approbire* dem Vorschlag. Die *comoedie* solle keine andere *compositionen* spillen als die aus dem französischen oder wälischen oder spanischen *theatris* herkommen, alle hiesigen *compositionen* von Bernardon und andren völlig auffzuheben, wan aber einige gutte doch wären von weiskern, sollen selbe ehender genau durchgelesen werden und keine *equivoques* noch schmutzige worte darinnen gestattet werden, auch denen *comoedianten* ohne straffe nicht erlaubt seyn sich selber zu gebrauchen."

Vor der ersten Wiederholung von *„L'Eroe Cinese"* am 18. Mai hatte Durazzo seinen Abschiedsempfang als genuesischer Gesandter bei beiden kais. Majestäten. Khevenhüller sagt dazu, wie verlaute, werde Durazzo in kurzem von Genua wiederum zurückkommen und eine Stelle im wälschen Rat erhalten. Tatsächlich wurde er bald darauf in

kaiserliche Dienste übernommen, indem er am 6. Juni zum Titular-Geheimrat ernannt wurde. Im Staatsarchiv befindet sich das Konzept zum „*Decretum Consiliarii Caesarei intimi pro Dno Jacobo Duratio Patritio Januensi, Viennae 6. Junii* (verbessert aus Maij) 1752“, worin die Verleihung der Kämmererwürde begründet wird mit der *antiqua, conspicua atque inde a saeculis inter Patritios Januenses clara Prosapia Duratiana*[9]) und persönlichen Vorzügen, die Durazzo während seiner Amtsführung als Gesandter in Wien bewährt hatte. Anbei liegt ferner das Konzept zu folgendem „*Decretum Augustissimum ad Dnum Jacobum Duratium Patritium Genuensem*“:

„*Sacae Caesae nec non Hungariae Bohemiaeque Regiae Majestates, Archiducis Austriae, Dominae Nostrae Clemmae Nominc Domino Jacobo Duratio, Patricio Genuensi hisce perbenigne significandum. Altissime modo fatam suam Majtem ex innata clementia, propensoque semper in benemeritos affectu, benevole proinde perspecto Ipsius Dni. Duratii ac pervetustae familiae suae erga Majtem uam et Augustam Domum Austriacum fidei, devotionisque studio multifariam, ac potissimum ab Eomet, cum haudita pridem Sermae Reipublicae Genuensis Ablegati munere in hacce Aula Caesareo-Regia juxta praelucentes in Eodem insignes animi sui dotes caeterasque laudabiles qualitates suas laudabiliter fungeretur, lucculenter comprobato, habita denique singulari ratione Ejusdem obsequiosae ad praestanda suae Majestati publicaeque rei porrogata, proficuaque servita solertiae ac promptitudinis Consiliariorum suorum Intimorum seu Status axiomate Dnum Patritium Jacobum Duratium clementissime condecorasse, qualem et Eum hisce omnino declarat, sicut abhinc*

pares inter suae Majtis Consiliarii Intimi seu Status utuntur, potiuntur et gaudent, pariter uti, frui, potiri ac gaudere possit et valeat. Quod ipsum Dno Patritio Jacobo Duratio pro sua Consolatione reique certitudine hocce decreto aulico notificatur. Cui de reliquo repetita sacratissima Majtis gratia sua Caesareo-Regia propensa manet."

Beide Dekrete begleitet ein „*Lettre au Noble Genois Durazzo*" aus der Reichs- und Staatskanzlei, das lautete: „*Monsieur! Leurs Majestés Imperiales voulant Monsieur vous donner une marque particulière de leur bienveillance, Elles se sont de leur propre mouvement determinées a vous accorder le grade de leur Conseiller d'Etat, et Elles m'ordonnent de vous faire pour cet effet tenir les deux Decrets ci joints, voulant même pour ajouter a cette Distinction un nouveau degrès de bonté, laisser a votre choix, de vous en prevaloir d'abord, ou de n'en faire usage qu'après votre retour en cette Cour. Prenant Monsieur autant de part, que je fais à tout ce qui peut vous regarder vous voudrez bien juger avec quel plaisir je m'acquite de ces ordres de L. M. J.*"

Dieser Brief, der wohl vom Grafen Ulfeld unterzeichnet wurde, bezeugt uns, daß Durazzo tatsächlich im Juni 1752 noch nicht nach Wien zurückgekehrt war. Am 18. Oktober 1752 erging übrigens endlich folgende „Intimations-Nota" an die damaligen Zentralstellen: „Demnach Ihre k. u. k. Maj. den Herrn Jacob Durazzo, einen genuesischen Patritium in mildestem Betracht der an demselben verspürten vorzüglichen Eigenschaften und wehrender seiner allhier obgehabten genuesischen Abgesandtschaft für das durchlauchtigste Erzhaus zu erkennen gegebenen devotion aus höchst

eigener Bewegnus bereits unter dem 6. Juni l. J. zu dero geheimen Rat allergnädigst bestimmt und gewürdigt habe, als hat man hiervon einem löblichen k. k. Directorium in publicis et cameralibus die gewöhnliche Nachricht in Freundschaft zu erteilen nicht ermangeln wollen.“ Am 6. März 1753 meldet dann Khevenhüller gelegentlich einer der Liebhabervorstellungen bei Taroucca[10]), daß Durazzo dem Grafen Franz Eszterhazy in den Spectacles und Ballsachen *per decretum speciale* als Direktor beigesellt sei und sioh *par preference* darum annehme. Im Juni 1754 trat Eszterhazy ganz von der Direktion zurück — er wollte nach Khevenhüller nichts mehr damit zu tun haben — und Durazzo leitete die Hoftheater zehn Jahre lang allein. Er war inzwischen am 12. Juni 1753, also bald nach Kaunitzens Berufung als Hof- und Staatskanzler, zum wirklichen geheimen Rat befördert worden und hatte gemäß den Konzepten zu beiden Dekreten (im Staatsarchiv) den Rang nach Franz Wenzel Grafen v. Clary und Aldringen. An die Zentralstellen erging am gleichen Tag folgende Mitteilung: „Demnach von Ihrer k. u. k. Maj. unserer allergnädigsten Frauen in mildesten Betracht gezogen wurde des geheimen Rats Durazzo herkommen, dieser Familie ihrem durchlauchigsten Erzhaus jederzeit bezeugte rühmliche devotion, des Grafen Durazzo selbsteigene stattliche Gemütsgaben und in mannigfacher Gelegenheit veroffenbarte ehrerbietigste dienstbegierde, also haben höchstdieselben keinen Anstand genommen aus Höchsteigener Bewegnus Herrn Grafen Durazzo nunmehr zu dero wirklichen geheimen Rat allergnädigst zu bestimmen und zu würdigen.“

Durazzo und Kaunitz — Heberts Truppe

Durazzo besaß das volle Vertrauen des Grafen Kaunitz, Khevenhüller erzählt (28. Juli 1755), daß Kaunitz den Durazzo als seinen *Intendant de maison* ansah, und der Graf Karl Zinzendorf aus Pottendorf[11]), der am 7. Feber 1761 zweiundzwanzigjährig nach Wien kam, traf bei Kaunitz, dem Mittelpunkt des Wiener Gesellschaftslebens, stets das Ehepaar Durazzo; so saß er gleich beim Antrittsbesuch zwischen Laudon und der schönen Gräfin. Auch der Hofkanzler v. Fürst nennt Durazzo 1755 Kaunitzens besten und vertrautesten Freund.[12])

Am 22. Feber 1752 erhielt der frühere Schauspieldirektor im Haag, Monsieur Hebert, den Auftrag unverzüglich eine Truppe zusammenzustellen, am 3. März kündigte ein Hofdekret der Wiener Wirtschaftskommission die französische Komödie an und am Sonntag, den 14. Mai — also am Tag nach der Aufführung von Bonnos „*L'Eroe Cinese*" — fand bereits die Eröffnungsvorstellung im Burgtheater statt. Sie brachte Corneilles „*Le Comte d'Essex*" und ein einaktiges Lustspiel „*L'Oracle*" von St. Foix. Der erste Eindruck, den die Franzosen in Wien machten, war kein günstiger; Khevenhüller sagt, sie hätten sehr schlechte Ehre eingelegt, „weilen die *Actrices* gar zu *ridicules gestes* und *contorsions* gemacht". Besser als in der Tragödie gefielen sie in der Komödie und besonders in den reichlich eingefügten Balletten und Chansons, den „*Agréments de chant et de danse*". Sehr gern wurde das Lustspiel mit einem *Divertissement en musique* geschlossen, wie das in Paris üblich war. So z. B. die *Comédie* „*La famille extravagante*" mit dem *Divertissement* „*Les Proverbes*". Wegen

dieser gesungenen und getanzten Einlagen heißt die Komödie „*Belphegor (ou la descente d'Arlequin aux Enfers)*“ von Marc Antoine Legrand (Paris 1721) in Wien 1752 geradezu „*Comedie-Ballet*“. Auch mit einer komischen Oper, u. z. einem der beliebtesten Pariser Vaudevillespiele wurde bald ein Versuch gemacht, nämlich am 21. Juni mit Favarts *Le Coq de Village*. Voller Eifer wurde der komischen Oper aber erst unter Durazzo zugewendet.

Ueber das Personal und den Spielplan der ersten fünf Jahre sind wir durch das „*Répertoire des théâtres de la ville de Vienne depuis l'année 1752 jusque a l'année 1757, Vienne, Ghelen 1757*“ genau unterrichtet, u. z. unter dem Abschnitt „*Théâtre françois a Vienne*“. Für die komische Oper kamen in Betracht folgende Kräfte: die Herren Belleville für erste Rollen, der Heldenvater le Noble und die Komiker Bienfait und Armand; die Damen Louise Joffroi-Bodin, zugleich erste Solotänzerin, und Pitrot, für die Hauptrollen, Durand und Bienfait für zweite Partien. Le Noble wurde später durch Rousselois ersetzt, die Tänzerin Favier sang Soubrettenrollen und auch Hebert selbst wirkte mit, wie aus folgenden uns überlieferten Besetzungen hervorgeht:

Les amours de Bastien et Bastienne, 1755, nach dem Textbuch: Bastien—Mr. Belleville, Bastienne—Mad. Bodin, Colas—Mr. Rousselois.

Le Chinois poli en France, 1756, nach dem Textbuch: Un Mandarin—Mr. Hebert, Noureddin—Mr. Belleville, Hamsi—Mr. Le Noble, Egle—Mad. Bodin, Zaide—Mlle. Durand.

La Fausse Esclave, 1758, nach der Gesangspartitur: Aga-

the—Bodin, Chrisanthe —Rousselois, Valere—Valere, Lisette—Favier.

Madame Bodin, bald ein Liebling der Wiener, hatte zuletzt in Neapel gewirkt.[13])

Das Ballett war sehr gut besetzt, obgleich im Kärntnertortheater ein zweiter stattlicher Ballettkörper unterhalten wurde. In Wien hatte man das Bühnenballett schon in der Zeit der italienischen Oper sorgfältig gepflegt, seit Mitte der Vierzigerjahre nahm es einen besonderen Aufschwung; Holzbauer und Deller verdankten ihren musikalischen Leistungen auf diesem Gebiet die Berufung nach Stuttgart, wo das Ballett mit Absicht künstlerisch ausgestaltet wurde. Im Jahre 1750 begegnet uns in Theaterakten schon der berühmte „Pitreau" samt Frau, in Wien (Pitrot aus Dresden), sie erhielten für einige Monate 1200 fl. Der Stand des Balletts umfaßte nach dem *„Répertoire"* im Burgtheater (1756) 3 Solotänzerinnen — die oben genannte Joffroi-Bodin, Ancilla Cardini und Jeanne Campi Mecour, 3 Solotänzer — Saunier, Louis Mecour und Pierre Bodin —, außerdem 4 Damen und 6 Herren, unter ihnen treffen wir einige deutsche Namen, wie zwei Töchter Weiskerns; auch der *Sous-Directeur des Ballets,* Herr Ghuppenhuber (Gumpenhuber), war ein Deutscher. Die Ballettkräfte hatten aber mehrfach gewechselt: 1752 waren verpflichtet die Herren Campioni und Biscioni, sowie die Schwestern Ricci, die aber *„par superieur ordre* ganz gählings weggeschafft wurden, weilen selbe mit einigen jungen *Cavalliers* sich zu sehr bekannt gemacht hatten". Maria Theresia war in diesem Punkt sehr peinlich, auch später gab es ähnliche Anstände, wie 1759 mit der Tänzerin Santini. 1753 taucht eine Tän-



LUISE BODIN GEBORENE JOFFROI

zerin Emilie auf, sowie die Herren Mion und Nadi, 1754 eine Mlle. Formigli und die Herren Costa und Defreine, 1755 die Schwestern Fusi, deren ältere bald darauf erste Tänzerin in Mailand wurde, sowie die Theresia Morelli, die drei Jahre später als zweite Gattin Kurz-Bernardons ins deutsche Theater überging, und die Mad. Nadi; auch mehrere Herren (Levoir, Gardiner, Theolato, Paradis, Puttini), 1756 endlich ist genannt das Fräulein Favier, die auch Gesangspartien übernahm und die Foliazzi Angiolino, erste Tänzerin aus Turin, sowie einige berühmte Tänzer und Balletteerfinder, nämlich Pitrot, der Ballettmeister und *compositeur des Ballets* am Dresdner Hof, Salomone *pere*, genannt *Giuseppetto di Vienna*, zuvor schon am Kärntnertortheater tätig — er kommt 1742 aus Wien nach Venedig, wendet sich nach 1756 nach Portugal, worauf er 1762 in Venedig *di Portogallo* heißt, — dann heißt Francesco Salomone *di Vienna* (1762) — Salomone *fils*, erster Tänzer in Mailand, und Angiolino, erster Tänzer in Turin.

Casanova, den sein Lebensweg nach Ostern 1754 achtundzwanzigjährig durch Wien führte, fand im Ballett des Theaters — er sagt *l'opéra* — alte Bekannte: Bei Campioni wohnt er, dieser lebt in Scheidung von seiner Frau, der schönen Ancilla (Cardini), auch den Bodin kennt er aus Turin. Casanova schildert im 12. Kapitel des 3. Bandes seiner Memoiren die damaligen Wiener Zustände eingehend und unbefriedigt[14]), er war von Dresden aus durch Migliavacca an Metastasio empfohlen, den er sogleich besuchte. Im Gespräch sagte Metastasio u. a., daß er keine Arie dichte, ohne sie selbst in Musik zu setzen, obwohl er niemand seine

Musik zeige — Burney berichtete anders —, auch bezeichnete er den *Attilio Regolo* als sein liebstes Werk, ohne damit sagen zu wollen, daß es sein bestes sei. Wenn Casanova das Hochzeitsfest des Grafen Durazzo in Wien mitgemacht haben will, so ist das ein Gedächtnisfehler, der ihm im Alter bei Aufzeichnung seiner Erlebnisse unterlaufen ist. Die Mailänder Tänzerin Fogliazzi, deren Bild er nach Venedig entführt, erscheint samt Angiolini nach dem „*Répertoire*" 1756 in Wien, ist aber auch anderweitig schon früher in Wien bezeugt.

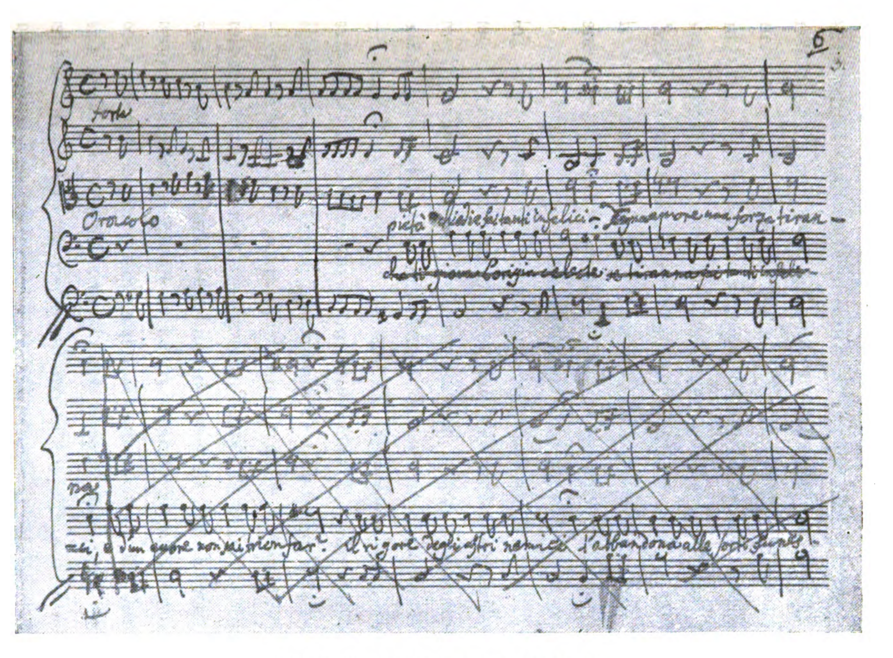
Das *Répertoire* zählt namentlich 75 Ballette auf, die getanzt wurden, und zumeist von Hilverding, im Jahre 1756 aber von Pitrot entworfen waren. Darunter sind auch die Baletteinlagen für die italienischen Opern im Burgtheater einbegriffen, nämlich zu Adolfatis *La Clemenza di Tito,* am 15. Oktober 1753 in Schönbrunn, im November in der Stadt, — *Le Ballet de l'Incendie, la Statue et les jardinieres* und *un Ballet sérieux* —, zu Glucks *La Danza,* am 5. Mai 1755 in Laxenburg, in der Stadt wiederholt, — *Un grand Ballet de Bergers*[15]) —, zu Wagenseils *Le Cacciatrici amanti,* zuerst am 25. Juni 1755 in Laxenburg —, *Un Ballet de Paisans* und *Un Ballet de Chasseurs et de Nimphes de Diane* —, zu Glucks *Innocenza giustificata,* am 8. Dezember 1755, zum Vorgang der Kaiserin am 14. Dezember im Burgtheater wiederholt (Wiener Diarium), — *Un Ballet sérieux* und *Un Ballet représentant un Triomphe* —, zur Mischoper *L'Amor prigionaro,* zuerst am 17. Mai 1756 von der Gabrieli und dem Sopranisten Beli aus Dresden in Laxenburg gesungen, — *La Jalousie,*

Ballet du Sr. Pitrot —, bei den Wiederholungen von der *Innocenza giustificata* wurde im August 1756 ein *Grand Ballet sérieux du Sr. Pitrot* gegeben, und zu Glucks *Re pastore*, zuerst in Schönbrunn am 8. Dezember 1756 —, *Un Ballet de Paisans et de Bergeres* und *un Ballet de Vivandieres et de Guerriers*. Endlich sind auch einige *„Ballets, liés aux Opéras comiques“* genannt, nämlich 1755 *La Noce de Bastien et Bastienne* und *Les Bouquetieres à la noce de Rosette*, zu den betreffenden beiden Stücken, 1756 *La Course de la Bague ou la Lotterie* und *la Fête de Village, zu Deguisement pastorale, Les Forgerons* und *le Concert champêtre* zu *Tircis et Doristée*, und *Un Grand Ballet Chinois du Sr. Pitrot lié au Chinois Poli en France*. Die Ballettmusik schrieb Josef Starzer, später auch Aspelmayr, daneben Gluck.

Einen zweiten, ganz getrennten Ballettstand hatte das deutsche Theater. Hier waren fünf Solotänzerinnen — Therese Colonna, Santina Zanuzzi, Therese Philibois, Marguerite Grisellini, Geltrude Suavi —, 6 Solotänzer — François Turchi, Pierre Lodi, Bernardi, Jean Baptiste Galantini, Vincent Turchi, François Calzavara —, außerdem 6 Damen und 4 Herren angestellt und auch im deutschen Theater wurden bis Ende des Theaterjahres 1756 75 Ballette aufgeführt, zumeist von der Erfindung des M. Hilverding, *„maitre des Ballets de la Cour, doué d'un talent particulier pour ces sortes d'ouvrages, qui joint a l'éxacte connoissance de son art, une etude continuée des belles lettres, de la Fable, de la Peinture, de la Musique etc. donne a ses Ballets un Ensemble et une précision peu commune.“* 1754

gab man zum Beispiel von ihm *„Les Bucherons Tirolois"*, 1756 *„Ulisse et Circé, grand Ballet orné de machines"*. Am 3. November 1758 erhielt Hilverding sein Entlassungsdekret nach Rußland. Seit 1754 erscheint neben ihm als Verfasser von Balletten Mr. Joseph Salomone, der dann auch im Burgtheater herangezogen wurde; von ihm sind zum Beispiel die Ballette 1755 *„Orphée et Euridice"*, *„L'école de Musique"*, 1756 *„Le caffé Turc"*, oder *„Les Noces, grand Ballet Pantomime entremelé de Chansons Italiennes"*. Auch M. Sodi entwarf 1756 vier Ballette.[16])

Das Orchester des französischen Theaters hatte folgende Mitglieder: 12 Violinen — Francesco Braun, Huber, Ulmann, Grossauer, Teiber, Christian Dussek, Starzer *(compositeur des airs pour les Ballets)*, Denck, Hoffer, Malzat, Borghi, Champée —, 2 Violen — Tempus und Niezki —, 2 Violoncelli — Franciscello und Wodiczka —, 2 Kontrabässe — Schnauz und Cammermayr —, 1 Flöte — Schulz —, 2 Oboen — Jauzer und Venturini —, 1 Fagott — Steiner —, und 2 Waldhörner — Winder und Stadler. Dieses Orchester, das bei besonderen Anlässen, bei Akademien, Opernaufführungen u. a. verstärkt wurde, diente sowohl zur Begleitung der Ballette, als auch der *opéras comiques*. Mindestens zwei Ballette wurden an jedem Theaterabend gespielt, die gewöhnlich einem jeden der beiden abendfüllenden Theaterstücke folgten. Die *opéra comique* ersetzte öfters das zweite, kürzere Theaterstück *(petit pièce)*. Im deutschen Theater unterstand der Theaterdirektion übrigens ein zweites, ungefähr gleich starkes Orchester.[17])



HANDSCHRIFT GLUCKS

Orakelszene aus „Telemaco", Wien 1765

Glucks Stellung

Gluck ist im *Répertoire* nicht genannt, obgleich er von Durazzo 1754 für das französische Theater verpflichtet wurde, wie Durazzo in seinem unten mitgeteilten Vortrag vom 3. Jänner 1761 selbst angibt. Seine Stellung war keine offizielle, wie der spätere Streit zwischen Durazzo und Reutter bezeugt, auch fehlt bei der Titulierung Glucks in diesen Jahren der Hinweis auf den kaiserlichen Dienst, Gluck wurde von Durazzo sowohl als Komponist, wie auch zur Einrichtung der *opéras comiques* herangezogen, auch die Leitung der Fastenkonzerte im Burgtheater oblag ihm. Seine Tätigkeit in der *opéra comique* wird seit 1758 immer selbständiger und allmählich erweiterte sich der Kreis seiner Aufgaben, so daß sich der Hofkapellmeister Reutter im Jahre 1760 entschieden gegen Uebergriffe in seine Amtsbefugnisse verwahrte. Gluck war seit seiner *Semiramide riconosciuta,* die am 14. Mai das Opernunternehmen der Loprestischen Kavalierssozietät[18]) und zugleich das umgebaute Burgtheater eröffnete — das Burgtheater war damals eine Zeitlang bloß Opernhaus —, seit seiner Niederlassung und Heirat in Wien (1750) und seit seiner Tätigkeit als Kapellmeister des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen in den Wiener Musikkreisen rasch bekannt geworden. Metastasio berichtet am 8. November 1751 über ihn an Farinelli nach Madrid und sagt von ihm, er habe *„un fuoco maraviglioso, mà pazzo“*. Durazzo hat die große Begabung Glucks rasch erkannt und nach Kräften unterstützt. Das ist sein bleibendes Verdienst. Einen anderen Posten als im Rahmen der *opéra comique* und des Balletts hatte er ihm allerdings damals nicht zu bieten.

Das Jahresetat der französischen Komödie betrug 1752 30.500 fl., gegenüber einem Erfordernis von 13.847 fl. für das deutsche Theater, die Gagen für erste Kräfte beliefen sich auf etwa 6000 fl. jährlich, die Mad. Bodin erhielt z. B. 5775 fl., auch für die kleineren Rollenfächer waren je 2000 fl. ausgesetzt. Was den Spielplan der ersten Jahre betrifft, so zählt das *Répertoire* nur alphabetisch zehn *opéras comiques* auf und fügt hinzu, daß man bei ihnen mancherlei Veränderungen anbringen mußte. Wir werden diese Angaben später genauer bestimmen und in die folgenden Jahre weiter verfolgen können.

Obwohl das französische Theater große Geldopfer kostete — die Einnahmen waren im Gegensatz zu denen der deutschen Stegreifbühne gering —, wurde es doch vom Hof sehr begünstigt, der Kaiser und die Kaiserin besuchten außer der Eröffnungsvorstellung gleich auch die nächstfolgenden am 15. und 16. Mai 1752 und später berichtet das Wiener Diarium häufig, daß beide „einer französischen Komödie abgewartet hätten". Beim Aufenthalt in den kaiserlichen Schlössern folgt dem Hof außer der Reutterschen Hof- und Kammermusik auch das ganze französische Ensemble samt dem Oberdirektor, so zum Beispiel 1752 Ende Mai nach Laxenburg, Ende September nach Schönbrunn. Auch für Durazzo wurde, als er die Direktion allein übernahm, in Laxenburg ein Quartier bestimmt und er, sowie seine Frau sind an die Hoftafel beigezogen, seine Frau allerdings „*sans consequense* und mit ausdrücklicher Deklaration, daß es nur geschehe, weilen ihr Mann *en office* zu Laxenburg sei"; denn sie war keine „Zutrittsfrau". Die Kostgelder für das nach Laxenburg berufene „Theatralpersonal" betru-

gen im Juli 1753 nach dem Hofprotokollbuch 1228 fl. 36 kr. In Laxenburg folgte die kurzgehaltene Theatervorstellung gern einer „Raiger-baitz" auf der Hahnenwiesen und schon im Frühjahr 1753 führte man „in sehr wenig Wochen am Ende des sogenannten Hofgartens, gegenüber des Sinzendorffischen Hauses von Stein ein recht herzig erbautes neues Theatrum" auf. Es war noch kleiner als das Schönbrunner Theater, „*fort mignon*", wie Graf Zinzendorf (3. Mai 1761) sagt, aber schlecht akustisch, die Stimme verlor sich. Die kaiserliche Familie saß hier vor dem Orchester, während sie in Schönbrunn rechts, in der Stadt links ihre Loge hatte.

Einen Ueberblick über die Tätigkeit der Wiener Theater in dieser Zeit gibt folgendes „Verzeichnus deren Vorstellungen, die auf beeden Wienerischen Theatern in dem jetzt abgewichenen Theatraljahr von Ostern 1754 bis Ende Fasching 1755 gegeben wurden"; in Nr. 13 des Wiener Diariums von 1755. Es heißt da: „In dem Theatro nächst der kaiserlichen Burg haben die französischen Komödianten 129 mal gespielt und dabei vorgestellt 23 verschiedene Tragödien, 29 Komödien von 5, 15 von 3 und 47 von einer Abhandlung, worunter 21 Stücke waren, so vorhin niemals gesehen worden." 14 Ballette werden davon namentlich aufgezählt. „Im Theatro nächst dem Kärntnertor haben die deutschen Komödianten 218 mal gespielt, darunter 20 ganz neue Stücke aufgeführt." Dann werden 18 Ballette namentlich genannt.

Dazu kamen noch die Konzerte oder *Academies de musique* im Burgtheater zur Fastenzeit, alle Sonn-, Diens- und Donnerstage zwischen 6 und 9 Uhr, die

bereits im Jahre 1750 eingeführt worden waren[19]), vom Grafen Durazzo aber mit besonderer Sorgfalt erneuert wurden. Das erste während seiner Direktion fand unter Mitwirkung der Catharina Gabrieli, genannt *la Cochetta,* am 16. Feber 1755 statt. Die Burgtheaterakademien waren die ersten öffentlichen Konzerte in Wien, wenn nicht die musikalischen Akademien auf der Mehlgruben, die im Dezember 1752 im Wiener Diarium angezeigt sind, weiter zurück reichen. Metastasio berichtet am 17. Feber 1755 an den Fürsten Trivulzi nach Mailand[20]): „*Qui noi della nostra divozione abbiamo tre volte per settimana concerti spirituali nel pubblico teatro vicino alla Corte. Vi si ascoltano con prudente alternativa arie, e cantate sacre o morali: Oratorj, salmi volgarizati, cori, madrigali, sinfonie, capricci, e quanto di elegante an saputo imaginare i Santi Padri dell' Armonia. Si fan venire dai quattro cardini della terra i cantori, e le Sirene le più atte ad insinuar nell'anime per mezzo delle incantatrici loro voci le massime della più soda et più rigorosa pietà. Gratz ci à già mandata la Sigra Rosa Costa soprana d'una maturità superiore ad ogni pericolo: Monaco un giovane tenore chiamato Bertolotti: Praga un di quei Martiri, qui se castraverunt, ma non propter Regnum cœlorum: il quale à nome Tenducci, e si fà chiamar Senesino: Venezia ci fa sospirare la Sigra Cochetta astro novello del cielo musicale, spuntato per la prima volta quest'anno sull'emisfero adriatico, e concesso per breve tempo ai voli della supplice Germania, bisognosa d'illuminarsi. Il campo poi di battaglia ostenta tutto il fasto della magnificenza, e tutta la delicatezza del buon gusto. La numerosa orchestra, et i molti Can-*

tori che servono ne'cori sono elevati sul palco in ben disposte scalinate, e circondati da una scena d'ottima architettura: Le logge all'intorno sono tutte esterioramente illumate: Pendono dal suffito su i popoli spettatori quantità di Lampadarj di cristallo; tutti ricchissimi di candele: e la platea divisa in tre piani a guisa d'una artificiosa cascata d'acqua si abbassa per intervalli sino alle radici del nostro Parnaso. Nel piano più depresso si raccolgono i malenconici, et i dilettanti in quello di mezzo le Dame, et i Cavalieri che per fuggir l'ozio, e le lubriche occasioni si sacrificano pazientemente a qualche innocente cometa, o a qualche divoto pischetto: e nel più lontano è sollevato i curiosi di prospettiva. La modestia incanta, il concorso edifica, et il frutto che se ne spera ci rende superbi dell'invenzione." Die Wiener Theaterunternehmungen streift Metastasio in einem Brief an den Tenente Maresciallo Torres in Görz vom 25. Jänner 1755: *„Se la bella gioventù di Gorizia sta in moto, quella di Vienna non tien le mani in cintola. Si ride in due teatri alla francese, et alla tedesca: si salta comicamente nel ridotto, si balla all'eroica in Corte: si ammirano gl'incantesimi dell'armonia in casa del Principe d'Hildburgshausen, che dà a questa nobiltà magnifici concerti: e se ne preparano altri Spirituali nel pubblico teatro per fomento della nostra divozione nell'imminente quaresima: onde se non ci mancasse la Sigra Contessina, il Danubio avrebbe ben poco che invidiare al Lisonzo."*

Das *Répertoire* berichtet uns ähnlich, daß in den Theaterkonzerten, die auch jeden Freitag und zu den großen Festen stattfanden, verschiedene Instrumental- und Vokal-

musik aufgeführt wurde, Oratorien, Chorwerke, Kantaten, Konzerte, Arien usw. Jeder fremde Sänger oder Virtuose von Ansehen, der nach Wien kam, ließ sich in den Akademien hören, das Theater wurde für diese Zwecke besonders hergerichtet, das Orchester stellte die französische Komödie, es war aber nach Bedarf verstärkt. Nach 1753 wurden die folgenden Oratorien gesungen: *La Redenzione* von Wagenseil, *Il Sacrificio d'Abramo* von Jomelli, *Gioas* von Wagenseil, *La Bethulia liberata* von Bernasconi über Dichtungen Metastasios, und *Il Roveto di Mose* von Adolfati, Text vom Abbé Pizzi, außerdem sind genannt der 6. Psalm, von Adolfati, der 8. Psalm, von Gluck und der 40. Psalm, von Wagenseil vertont, zwei große Chöre von Porpora und ein Chor von San Martino. Von Gesangskünstlern traten 1752—1756 auf: Marianno Nicolini, Maria Casarini, Giuseppa Ghiringella, Chiara Marini, Gaetano Ottanni, Rosa Curioni, Cattarina Gabrieli, Ferdinando Tenducci, Giacomo Bertolotti, Tommaso Lucchi, Giuseppe Fribert, Maria Farinella, Carolina Kellerin, Francesca Gabrieli, Tommaso Guarducci, Carlo Carlani, Giuseppe Beli, Paolo Bareggi, Pietro di Mezzo und Ferdinando Mazzanti, von Instrumentalvirtuosen: Gaetano Pugnani[21]) (Violine), Crener (Violine), Le Clerc (Flöte), Plat (Oboe), Max Helmann (Pantaleon), Noel (Psalterium), Kinchius (Flöte), die Brüder Hoffmann Anton und Johann (Violine und Violoncello), Rosetti (Violine) und Smith (Oboe).

Durazzo betätigte sich in Wien, wo er übrigens im Graf Gatterburgischen Haus unweit der Gans im zweiten Stock

wohnte[22]), auch mit kleinen dichterischen Versuchen. Nach einem Brief Metastasios an seinen Bruder vom 7. Juli 1755 stammt der Text von Wagenseils „*Le cacciatrici amanti*" von Durazzo her, Delaborde nennt ihn den Textdichter zu Glucks *Innocenza giustificata*[23]), was dahin zu berichtigen ist, daß er ausgewählte Arien Metastasios benützte und den Rezitativtext dazu verfaßte, endlich ist er am 18. Dezember 1755 noch an der dreisprachigen Gelegenheitskomödie beteiligt, die anläßlich des Vorgangs der Kaiserin in den Wohnräumen der Prinzessin Charlotte gegeben wurde und bei deren Abfassung Metastasio und die Fürstin Trautsohn außer Durazzo mitgewirkt hatten. Erzherzogin Maria Anna trug ihre Rolle in italienischer, Erzherzogin Elisabeth ihre in deutscher und Erzherzogin Amalie ihre in französischer Sprache vor. Auf diese Veranstaltung bezieht sich folgendes Billet Metastasios[24]): „*Alla Siga Ppssa Trautson. Riceue l'Ab. Metastasio con la douuta sommissione i graziosi ordini dell' A. R. della Serenissima Arciduchessa Marianna et implora della generosa parzialità della Sig. Ppssa Trautson (che glieli à procurati) l'onore del Suo Oracolo prima di por mano all'opera: acciochè la festa non corra altro rischio che la debolezza dello Scrittore, che pieno intanto riconoscenza, e di rispetto le fa profondissima riverenza.*" Die Handschrift 17.736 der Nat.-Bibl. gibt uns Reutters Musik zu diesem Componimento dramatico, genannt „*la Gara*" an die Hand. Der Text ist darin bloß italienisch. — Am 28. Jänner 1756 spielte man dann beim Grafen v. Haugwitz im Palais des Direktoriums eine Kinderkomödie von Durazzo, „*la joie imprévue*".

Durazzo hält Verbindung mit Paris

Schon in dieser Zeit hielt Durazzo mit Paris briefliche Verbindung aufrecht und das Staatsarchiv besitzt eine Reihe von Briefen, die er an den österreichischen Botschafter Grafen Georg Adam v. Starhemberg, den Nachfolger Kaunitzens, in Theaterangelegenheiten richtete. Sie betreffen zum Teil die Affaire des Schauspielers Nicolaus Ribou, der in Paris 1747 debutiert hatte, darauf im *Théâtre français* verpflichtet war, aber Paris 1750 wegen eines Ehrenhandels schleunigst verlassen mußte, um dann in Wien warme Aufnahme zu finden. Durazzo trat voll für ihn in einem Brief vom 1. Jänner 1755 ein, und Starhemberg bemühte sich eifrig in der Angelegenheit, wie sein Antwortschreiben vom 5. Juni dartut, dem er einen „*Extrait des Registres de Parlament*" und ein „*Memoire concernant l'affaire de Ribou*" beischloß. Ribou starb 1759 am hitzigen Fieber in Wien und Maria Theresia setzte seiner Frau eine Pension aus.

Am 2. Juni 1756 richtete Durazzo folgenden Brief an den Grafen Starhemberg:

„*Monsieur. J'ai reçu, monsieur et tres cher amj vos deux lettres. La premiere avec l'opera Comique de Nicaise corrigé, et la 2de avec les pieçes de Theatre dont il vous a jeté de me faire emplette. Pour commencer par la derniere agrées apres mes remerciments que je joigne icij la copie de la quittance faite par votre Caissier au quel on a paié les 68 fl. 30.*

Je vous prie en même tems de me mander, si les pieçes de Musique paiées a Mr. Vadé doivent faire un paquet a part; parceque je n'aj rien receu en musique. Detachés les petites pieçes mêmes qui formoient ensemble deux pa-

quets, que les airs de la Pipée, et ceux des troqueurs.

Pour la premiere je vous diraj sincerement au sujet de Nicaise mes difficultés.

1⁰. Nicaise opera comique ne peut être bien entendu que par ceux qui en sçavent deja le conte au quel il fait allusion.

2⁰. Il y a dans Nicaise trop de personnage et dans notre troupe nous en avons fort peu qui chantent bien: j'avois marqué cela expressement dans mon memoire.

3⁰. Malgré tout ce que Mr. Vadé a corrigé, il reste encore plusieurs bagatelles que la Princesse Trautson n'admet pas, parceque dit elle on file les idées et par là on instruit. Made de Graffigni entendra bien ce propos; car je crois, qu'il ne luj est point nouveau, et elle aura la bonté de me plaindre. Presentés luj mes respects.

4⁰. La plus forte, et la derniere raison contre Nicaise est, qu'on y a laissé plusieurs couplets de prose, et c'est absolument impossible de le donner de cette façon.

D'ajlleurs Mr. Vadé c'est donné la peine d'ecrire tous les airs, et toutes les paroles: pour les airs nous les sçavons presque tous: pour les paroles il suffit de corriger la partie qui en à besoin: son ouvrage en auroit étè beaucoup moindre.

Vous pouvez pourtant luj paier sa peine comme vous le jugerez à propos: je vous en rembourseraj d'abord. Pour les airs italiens dans les opera-comiques: on n'est



point fort curieux icij, parceque on les connoit dejà tous, et une varieté dans l'execution dont on se passe en France, et dont les comediens ne sont gueres capables. On prefere un joli vaudeville chantant, des jolis menuets, ou des airs de contredanse etc. Tels sont dans Bastien „Pour qu'il eut tout l'avantage" et le Menuet d'exaudet, Les niais de sologne.

Je vous recomande de nouveau l'affaire de Ribou . . ."

Beiliegt folgende Rechnung:

Pour son Excellce Mr. le Cte. de Durazzo 1756.

Payè a la poste pour des pieces de Theatre	*7 fr. 15*
Payè a Mr. Vadé pour des pieces de Musique	*33 fr. 12*
Payè au Libraire Duchesne dont le memoire ci joint	*129 fr. 18*
	171 fr. 5

Fait en Monnoye d'Allemagne 68 fl. 30 kr.

Das ich nebenstehende 68 fl. 30 zu meinen Händen richtig und baar empfangen habe, wird hiermit bescheinigt. Wienn den 23. May 1756.

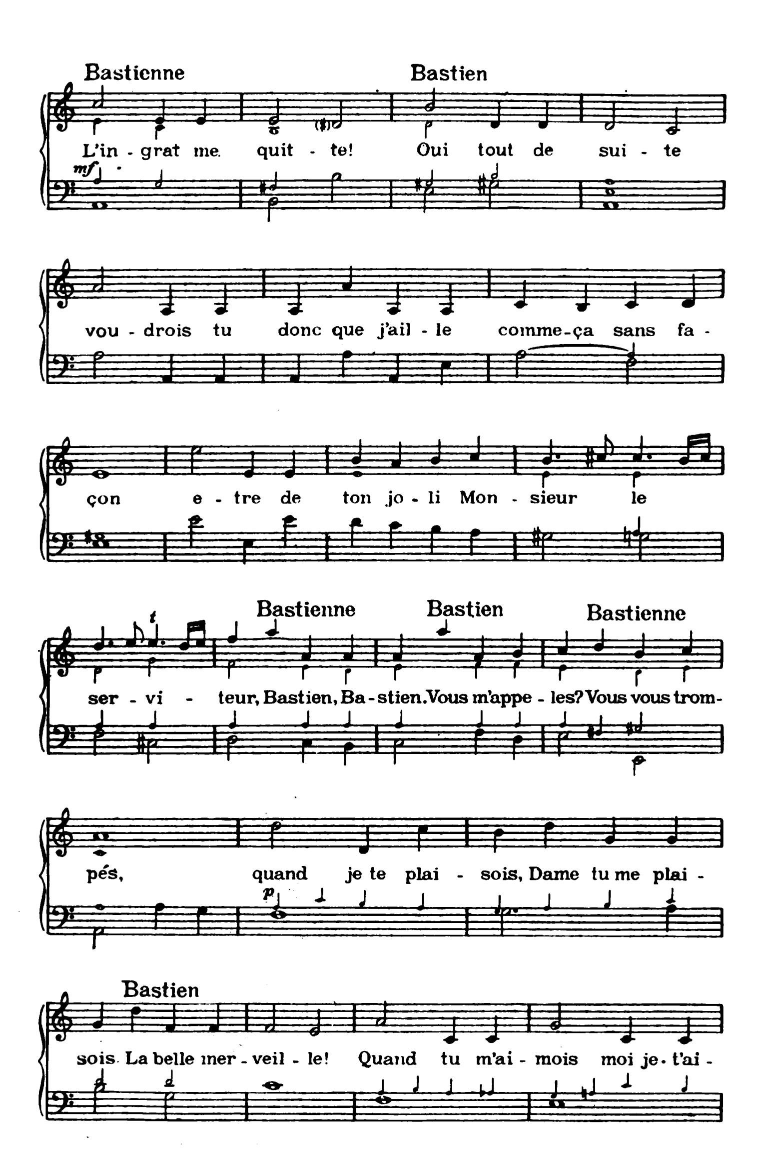
Adam Bartsch gräfl. Starhembergischer Cassier.

Durazzo ließ sich also durch Starhemberg wie später durch Favart über die Neuerscheinungen in Paris am Laufenden erhalten und das Erforderliche übersenden, sowohl Bücher als auch Musik. Vadé richtete seine *opera comiques*, wie hier die Nicaise — ihre Erstaufführung war am Foire St. Germain den 7. Feber 1756 — auf seine Veranlassung selbst für Wien ein. Dennoch lehnt Durazzo die Bearbeitung ab, weil die Vorbedingungen zum Verständnis des Stückes in Wien fehlen, zu viel Gesangskräfte er-

1. Air: Ce ruisseau qui dans la pleine, Bastien et Bastienne, Scene II.




ta - ge a mon Ba - stien tout é - toit, faut - il
mf
qu'une au-tre l'en - ga - ge a - prés tout, ce que j'ai fait:
2. Air: Les niais de Sologne, Bastien et Bastienne
Bastienne
Non in - fi - dé - le cours a ta bel - le,
f
soins su - per - flus non Ba-stien je ne vous aime plus.
Bastien
A la bonne heu - re, tu veux que je meu - re,
eh bien je vais du Ha-meau sor-tir pour ja - mais.


Bastienne
Bastien
L'in - grat me quit - te! Oui tout de sui - te
mf
vou - drois tu donc que j'ail - le comme-ça sans fa -
çon e - tre de ton jo - li Mon - sieur le
Bastienne
Bastien
Bastienne
ser - vi - teur, Bastien, Ba - stien. Vous m'appe - les? Vous vous trom-
pés, quand je te plai - sois, Dame tu me plai -
p
Bastien
sois. La belle mer - veil - le! Quand tu m'ai - mois moi je t'ai -


Bàstienne
mois, tu me fuis, va je te rend la pa - reil - le
Bastien
de viens vo - la - ge je me de - ga - ge
nou - veau me - na - ge n'est qu'a - van - ta - ge
t'un antre a - mour je pré'-tends tá-ter a mon - tour.
et cha - cun dit que ça re veil-le l'ap-pe - tit.
1.
2.
3. Menuet d'Exaudet. Le Suffisant № 7. 5. Scene.
Rit.
mf
Vous bou-dés,
A voux voir
p
vous gar-dés le si - len - ce mais loin d'en etre ac-cab-
le de-voir vous oc - cu - pe de ce ma-nege u - si -


1.
le, par-bleu je suis com - blé de vo-tre re-si - stan - ce
té je n'ai ja-mais é -
2.
fin
te la du - pe ce-pen-dant cet air bi-
p
za - re a par-ler net vous de - pa - re
vos attraits sont moins vrais ah de gra - ce
mf
Violons
a-ban-donnés ce ton la en ve-ri-té ce - la me pas - se.
Da Capo al Fine

forderlich sind und der Text immer noch nicht genug gereinigt erscheint. Maria Theresia ließ Stücke, in denen sie Anstößiges fand, im letzten Moment noch absetzen, wie Khevenhüller am 26. Juni 1756 erzählt. Endlich mochte man damals in Wien keine Prosa in der *opera comique.* Italienische Arien, wie man sie in Paris gern unter die Vaudeville mischte, waren in Wien weniger willkommen, als die gefälligen, neu wirkenden französischen Liedchen und Tänze. Unter den von Durazzo genannten Musterbeispielen betrifft das erste die zweite Strophe des Liedchens „*Autrefois a sa maitresse*", das die Melodie aus dem zweiten Akt von Mondonvilles *Titon et l'Aurore* nimmt. „*Les Niais de Sologne*" waren Variationen Rameaus, die in seinem zweiten Klavierbuch 1724 erschienen und von ihm 1739 im dritten Akt der Oper *Dardanus* verwendet wurden. Das *Menuet d'Exaudet,* von dem berühmten französischen Geigenkünstler stammend, war besonders durch die Parodie Laujons bekannt, die beginnt „*Point de bruit*", auch Favarts Verwendung der Melodie in *La Rosière de Salency* war sehr verbreitet. (S. Notenbeilage.)

Die in obigem Brief erwähnte komische Oper *la Pipée* wurde in Wien auch nicht aufgeführt, es war dies eine Parodie von Jomellis *Il Paratajo,* von den Buffonisten in der *Comédie Italienne* am 20. Jänner 1756 zuerst gegeben, deren Einrichtung von Charles François Clement herrührte. *Les troqueurs* wurden 1758 in Wien gegeben.

Durazzos großzügige Amtsführung erregte bald Anstoß, zunächst seine Finanzgebarung. Vom Jahre 1758 bis 1761 sind im Staatsarchiv die jährlichen Abrechnungen über die Wiener Theater erhalten. Die Fehlbeträge

wuchsen und man zerbrach sich den Kopf über Maßregeln im Sinne der sparsamen Kaiserin. Nach dem „*Memoire de la Recette et de la Depense des deux Théâtres de l'année théâtrale 1758*" betrugen die Einnahmen aus dem Burgtheater 35.080 fl., aus dem Kärntnertortheater 67.758 fl. 28 kr., aus den Bällen 3298 fl. 43 kr. Die Ausgaben hingegen setzten sich folgendermaßen zusammen: Verwaltungspersonal 9611 fl., französische Komödie 31.730 fl. 15 kr., deutsche Komödie 20.088 fl. 48 kr.[25]), Ballett in beiden Theatern 37.650 fl., Orchester in beiden Theatern 5863 fl., italienische Intermezzi 3435 fl. 51 kr. Dazu kamen noch Nebenausgaben von über 40.000 fl. Die Voranschläge bringen Vereinfachungsvorschläge. So werden die italienischen Intermedien, die 1758 versuchsweise eingeführt worden waren, wieder aufgegeben. Es heißt in der Gebarungskritik, daß sie von gar keinem Nutzen für die Kassa gewesen wären. Das ist sehr auffallend, da es sich doch um ein Gastspiel der berühmten Intermezzokünstler Rosa Ruvinetti-Bon und Domenico Cricchi handelte, wie aus den Textbüchern hervorgeht.[26]) Eingehend beschäftigt sich die genannte Denkschrift mit dem Gedanken, die beiden Theater zusammenzulegen und das Haus am Kärntnertor aufzulassen. Die französische Komödie würde dadurch auf drei Vorstellungen in der Woche eingeschränkt und namhafte Auslagen könnten erspart werden, die durch das doppelte Ballettchor, das doppelte Orchester, die doppelte Regie, Miete und Abgaben fürs Kärntnertortheater u. dergl. m. entständen. Hingegen sei sicher, daß die Einnahmen verhältnismäßig nur gesteigert würden. Die Kaiserin müßte dann voraussichtlich statt 45.691 fl. bloß

20.000 fl. oder noch weniger zusetzen. Auch im einzelnen werden Vorschläge für einen Unkostenabbau gemacht, so z. B. im Ballett geringere Gagen verlangt. Die Komposition der Ballette betrage 1840 fl. für beide Theater — Angiolini am französischen Theater 840 fl., Bernardi am deutschen 1000 fl. —, dieser Posten könnte auf 1200 fl. herabgesetzt werden. Auch bei den Entlassungen am Jahresschluß sei ein sparsamerer Weg zu verlangen. Hingegen wird ausdrücklich auf die komische Oper als Kassenstütze hingewiesen: „*Comme d'ailleurs l'opéra comique reussit içi, il n'est point difficile d'en faire de nouveaux ou d'en rajuster d'anciens en corrigeant ce qui est à corriger. Le Sr. Gluck a mille florins pour la composition des musiques, et il est probable que celle de quelques airs a fourer dans les operas comiques est de son bail.*" Abschließend finden sich noch einige Spitzen gegen Durazzo. Eine vollständige Umgestaltung des Betriebes sei notwendig und die genaueste Buchführung über Soll und Haben, z. B. *ne rien prendre, que sur les billets d'un homme etabli à ce sujet, qui ne remettroit rien aux Tailleurs, ou autres, à qui les choses seroient remises, que sur des Reçues de leur part, remettre ensuite ces choses au magazin, en tirer quittance, et n'en rien prendre non plus qu'egalement sur quittance, faire dans les Fabriques du Pays en pieces les Taffetas et voir enfin par ses yeux sans les confins a gens en sous ordre souvent tentés de ferrer la mule.*

Diese finanzielle Krise des Jahres 1759 wurde bekanntlich durch Genehmigung des Pharaospieles im Burgtheater überwunden, die Angriffe gegen Durazzo blieben erfolglos, es trat bloß wieder vorübergehend der Graf

Eszterhazy als Aufsichtsorgan der Geldwirtschaft im Theaterwesen auf den Plan. Die Akten im Ministerium des Innern berichten eingehend über den finanziellen Ausgleich. Durazzo hatte am 16. und 25. Juni eindringliche Vorstellungen wegen androhenden Verfalls des Theaterwesens und wegen der aufgelaufenen Schulden eingereicht, die zum Teil auch durch eine Feuersbrunst verursacht waren. Maria Theresia hatte daraufhin folgendes an die Kammeral-Kommission angeordnet: „Die *Rubric* wegen den Theater verstehet Esterhazy auch am besten und wäre diese Note und all übriges auch bey Ihme zu überlegen, und über all diese Sachen nach und nach mir Referaten abzustatten, weilen die Einnahme selbsten von Hof aus solle bestellet werden, und nach des Durazzo eigenen Verlangen er nicht mehr damit solle zu thun haben, so wäre auszumachen, wie selbe am wohlfeilsten einzurichten und wie Ihme die Zahlungen geschehen sollen, weilen er auch in Freyhaus vor das *Theatrum* solle Verlust gemacht haben, so wäre selber sogleich zu specificiren, und zu verbieten, keine neue Sachen anzuschaffen, ausgenohmen, er tragete es ehender vor ansonsten werden die Unkosten noch mehrer steigen.“ Das Ergebnis der eingeleiteten Untersuchung war, daß mit Dekret vom 8. Juli die Rückstände beim Kammeral-Zahlamt angewiesen und zur Unterhaltung des Theatral-Wesens fürohin jährlich 150.000 fl. gewidmet wurden. Dem Grafen Durazzo wurde ausdrücklich das Vertrauen ausgesprochen, die Verrechnung geschah durch den Commissarius Lambacher. Auch Ausgaben für die Theaterdekorationen wurden bewilligt, doch beschied die Kaiserin ausdrücklich: „placet, aber sehr sparsam zugehen, alezeit ehr als man

neues sowohl in *scenen* als *machinen* anschaffte oder auch an Kleydungen welche 200 fl. übersteigten, ehender mir den überschlag zu weiterer *resolution* abzugeben, dan gar keine schand ist wan das *publicum* auch sihet das in disen eine ersparung geschieht, welches nöthig ist."

Seit dieser Zeit sind Erörterungen über Sparmöglichkeiten häufig. Oefters wird die Absicht laut, die Gagen einzelner Mitglieder zu drücken, allerdings ohne Erfolg, was wohl Durazzos Eintreten zuzuschreiben ist. Im allgemeinen erkennt man aber an, daß das Schauspielpersonal an sich nicht die größten Unkosten verursache, sondern mehr das, was am Theater hängt, und es werden nun insbesondere die Auslagen für Ausstattung, Kostüme, Beleuchtung und die besonderen Ausgaben beanständet. Das Ballett finden wir 1759/60 mit 3 Tänzerpaaren im französischen und 4 Tänzerpaaren im deutschen Theater besetzt — man tanzte im deutschen Theater 6 mal wöchentlich und brauchte daher dort ein Paar mehr —, als Balletterfinder, *pour composer les Ballets,* ist im Burgtheater wieder Angiolini, im Kärntnertortheater Bernardi genannt (je 1000 fl.), als Arienkomponisten begegnen wir weiter Gluck in beiden Theatern *(pour composer les Airs),* er bezog für den Dienst in jedem Theater 500 fl., zusammen also 1000 fl. Als Theateringenieur ist Quaglio mit 1000 fl. angestellt.

Im Juni 1761 führten die Anfeindungen gegen Durazzo fast wiederum zu seinem Sturz, so daß er nach Italien verreiste und der Kaiserin seine Entlassung anheimstellte, zu der es aber nicht kam. Durazzo hatte in diesem Jahr durch seine offene Förderung Glucks einen Todfeind mehr im Hofkapellmeister Reutter erhalten. Zu Beginn des Jahres

1760 war der bisherige *Cavagliere di Musica*, Graf Adam Philipp Losy von Losymthal, Obersthofmeister bei Ihrer Königl. Hoheit Maria Christina Hofstaat geworden und an seine Stelle als „Musikcapo" Durazzo berufen worden. Mit Dekret vom 25. Martii 1760 wurde diese Ernennung Reutter und der Hofkapelle mitgeteilt.[27]) Alsbald kam es zu ernsten Reibungen zwischen Durazzo und Reutter, die aus folgendem Akt der Hofprotokolle zu entnehmen sind, der hier vollständig abgedruckt sei, weil er für unseren Gegenstand, wie für die Kulturgeschichte überhaupt von großem Belang ist.[28])

„Vortrag über die sich zwischen dem *Cavagliere di Musica* Grafen von Durazzo und dem Hofkapellmeister v. Reutter sich ergebene Misverständnis und Beschwernis in Betracht des Kammer und Tafel-Musikdienstes, auch darüber von beiden Seiten eingereichte schriftliche Vorstellung und Anfragen betreffend. Wien, den 3. Januarii 1761.

Nachdem E. k. k. Ap. May. die zwischen dero *Cavagliere di Musica* Grafen v. Durazzo und Hofkapellmeister Reutter sich ergebene Misverständnis in Betreff des Kammer- und Tafelmusikdienstes von mir gehorsamsten Obersthofmeister zum Teil bereits mündlich alleruntertänigst eröffnet worden, Allerhöchstdieselben auch mir hierauf allergnädigst zu erlauben geruht haben, selbige allerehrerbietigst schriftlich vortragen zu dürfen und solche gänzlich auseinander zu tun und eine ordentliche Regulierung zwischen beider ihrer Richtschnur mit vorläufig allermildester Genehmhaltung abzustatten; so habe auch von beiden die

schriftlichen Erinnerungen und Beschwerden zu dem Ende abgefordert;

Und stellet solchemnach der *Cavagliere di Musica* Graf Durazzo vor, wasmaßen er mit seinem Eintritt zu diesem Hofdienst sich bestens habe angelegen sein lassen, soviel von ihm abgehangen, die von langer Zeit her verfallene Hofmusik zu einer mehreren Wohlanständigkeit zu befördern, weilen er befunden, daß von denen wirklichen Hof-Musicis sehr wenig geschickte Leute mehr vorhanden, mit welchen Hofkapellm. Reutter kaum imstande sei, die Hofkapelle zu versehn, die er mittels Kontrakts zu bedienen übernommen, zu denen Kammer- und Tafelmusiken aber nur allemal ebendieselben Personen darzustellen, ohne einige Abänderungen der Stimmen und Instrumenten oder etwas Ausnehmend-besonderes vorbringen zu können. Er, Graf Durazzo, hingegen hätte sowohl vor als nach denen Vermählungsfestins, zu welchen ihm allergnädigst erlaubt worden, verschiedene Virtuosen anhero kommen zu lassen, sich beflissen, nicht nur jederzeit andere Personen, sondern auch andere Arien, *Concerts* und anbei entweder auserlesene oder neu komponierte Symphonien hören zu machen. Er habe diese Ausgaben aus der Fasten-Akademien- und Redouten-Kassa bestritten, auch alle *Menuets* zu verschiedenen *Bals* dargegeben, ohne daß Reutter hierzu etwas beigetragen, inmaßen demselben die Repetitionen vieles gekostet haben, auch sehr beschwerlich denen Singenden gefallen sein würde, wenn er, Graf Durazzo, nicht jemand gefunden hätte, auf welchen er sich vertrauen und verlassen kön-

nen. Er habe hiezu den Kapellmeister Gluck ausgewählt, welcher seit 6 Jahren in E. k. k. A. M. wirklichen Diensten zu Komponierung der Theatral- und Akademiemusik vermöge seines Kontrakts verbunden, bei allen denen Musiken gegenwärtig zu sein, die er, Graf Durazzo, vorstellen werde. Zufolgedessen hätte er auch vergangenen Frühlings zu Laxenburg, dann jüngsthin im Belvedere wie auch bei mehreren Tafeln bereits gedienet, wann die Musik von seiner Komposition oder ihm sonsten schon bekannt gewesen, oder wenn die Singer und Singerinnen von ihm akkompagniert zu werden verlangt haben und es hatte auch hierzu der Kapellm. Reutter als außer seinem Kontrakt nichts zu bezahlen gehabt.

Wie zumalen nun E. k. k. A. M. alles dieses dem Grafen Durazzo auf sein a. u. Ansuchen a. gn. zugestanden haben, als lebet er der Hoffnung, es werden Allerhöchstdieselben zu beangenehmen geruhen, daß ich gehorsamster O. Hofmeister auch davon benachrichtigt werde, damit es der Reutter von mir wissen möge und nicht nur sein Grafen v. Durazzo zutragender Eifer zum Dienst sondern auch seine Abhängigkeit von denen Verordnungen eines zeitl. O. H. M. bekannt sein möge.

Der H. Km. Reutter hat sich erstens mündlich geäußert, wie er bereits die a. h. Gnade gehabt mit E. k. k. A. M. selbsten zu sprechen und daß er sich allein dem allergehorsamst unterwerfe, was Allerhöchstderoselben a. gn. beliebig und wohlgefällig sein werde. Jedannoch hat derselbe das hierneben befindliche *pro Memoria* überreicht: und besteht solches in nachfolgenden Anfragspunkten: 1. Ob nicht die Kammer- und Tafelmusikalien vor-

läufig bei dem *Cavagliere di Musica* oder in desselben Verhinderungsfall bei dem Hofkpm. Reutter probiret werden sollen, wie solches auch zu vorig kaiserl. Regierungszeiten durchgehends üblich gewesen? Zumalen in dem mit ihm, Reutter, abgeschlossenen Kontrakt deutlich vorgesehen sei, daß er nicht allein für Kirchen, sondern auch für Kammer- und Tafelmusik gutstehen solle. Es füget sich aber, daß der *Cavagliere di Musica* verschiedene Symphonien und Musikalien, welche teils schon in den *Theatris* gehört, oder aber nicht probiert worden, aufzuführen ihm überschicket, wofür er, Reutter, teils nicht stehn und teils dadurch gehindert werde, seine eigenen Kompositionen nicht vorbringen zu können. Und obschon — 2. — ein zeitl. Hofkpm. die Kammer und Tafelmusik jederzeit dirigiere und bei denen virtuosen Singern ein Hoforganist das Instrument geschlagen, so hätte sich jedoch zum öfteren schon ereignet, daß der Gluck auch jene Musikalien, die er nicht komponiert, dirigiert und bei denen Arien das Instrument geschlagen hätte: dannenhero er diesfalls, als auch — 3. — ob die Hof-Musici, welche nur bei dem *Cavagliere di Musica,* oder allenfalls bei dem Hofkpm. Reutter denen Proben beizuwohnen schuldig sind, auch zu denen derlei ansagenden Proben im Spielsaal oder bei denen Sängern in ihrem Quartier oder aber in andern Privatorten zu erscheinen gehalten sein sollen, sich gehorsamst anfraget. — 4. hätte sich bereits öfters ereignet, daß einige Kirchendienste vorgefallen, wozu er, Reutter, fremde Musicos um sein Geld von darummen habe anstellen müssen, weilen die Hof-Musici zu gleicher Zeit mit denen Opern oder französischen

Komödien oder Proben abzuwarten verbunden sind, wo doch die Hofdienste allen Vorzug erforderten; wessentwegen und 5., ob er, Reutter, wegen Dirigierung oder Komponierung der Kirchenmusikalien von dem *Cavagliere di Musica* einige Befehle anzunehmen schuldig sei?, derselbe die schriftlichen Verhaltungsbefehle sich erbittet.

Von seiten des geh. O. H. M.-Amts will man pflichtmäßig a. u. nicht bergen, wasmachen unter Kais. M. Josephi und Caroli VI. glorreichsten Regierungszeiten gewöhnlich gewesen, daß sowohl der *Cavagliere di Musica*, als das ganze Musik- und Hoftheatral-Personale unter dem O. H. M.-Stabe gestanden, mithin deren Aufnahmsvertrag und durchgehends deren Hofbesoldungsanweisungen durch die zeitl. Obersthofmeister besorgt worden, damit derselbe seine Stabsuntergebenen kennen und die Besoldungsanweisungen, wie aller übriger Hofbedienten an drei Orten, nämlich im Partei-*Protocollo* bei der obristen Hofmeisteramtskanzlei, dann beim Obersthofkontrolloramt und endlich bei der Hofkammer vorgemerkt seien. Einfolglich an drei Orten die Personal- und Besoldungs *Status* übereinstimmend befunden werden mögen, welches anbei angedienet hat, daß die Besoldungen den hierzu bestimmten *Fundum* niemalen so leichter Dinge überschreiten könnten; und es sind auch die *Cavaglieri di Musica* jederzeit von denen O. H. M. vorgestellet worden, wie es auch mit dem Grafen Durazzo jüngsthin beschehen. Alle vorigen *Cavaglieri di Musica*, als nämlich der *Marchese di* Sta Cruce unter weiland kais. M. Josephi glorwürdigsten Regierungszeiten und dann der Graf von Kuefstein, der

Graf von Cavalla, der *Principe* Pio, der Graf Ferdinand von Lamberg sind auch mit 3000 fl. jährlicher Hofbesoldung bis auf den Grafen von Losy und den Grafen Durazzo angewiesen worden, von deren Gehalt diesallergehorsamsten Orts, noch beim Hofkontrolloramt bishero etwas bekannt war. So ist ebenfalls von k. k. A. M. Carl VI. als eine allgemeine Regel entschlossen worden, daß kein Musikus oder Sänger und Sängerin 2000 fl. aus dem Hofzahlamt jährlich genießen soll, damit keiner dem Hofkapellmeister im Gehalt, der in 2000 fl. bestanden, gleichkomme. Im Fall aber jedoch einem Virtuosen mehr auszuwerfen befunden würde, so ist derselbe beim Kammerbeutel oder nach der Hand aufgestellten reservierten Kassa angewiesen worden. Es sind auch in vorigen Zeiten meistens ein Kapellmeister und ein vice Kapellmeister, niemalen aber mehrere derselben angestellt gewesen. Anno 1743 hingegen haben E. k. k. A. M. den Predieri zum ersten Kapellm. und den Reutter, so ehedessen Kompositor gewesen, zum anderten a. gn. zu benennen, und den ersten zu denen Kammer- und Tafel-, den anderten aber zu der Hofkapellenmusik, ohne daß einer dem andern subordiniert wurde, anzustellen beliebet, und es wurde mithin die ganze Hofmusik ihnen jedem insbesondere nach ihrer Dienstvorstehung untergeben. Was aber mit dem Gluck vorgangen ist, und daß derselbe auch schon vor 6 Jahren zum Kapellmeister, wie ihn der Graf Durazzo in seinem *pro Memoria* nennt, aufgenommen worden, davon hat man diesallergehorsamsten Orts nicht die mindeste Nachricht bishero gehabt. Vermöge des Anno 1751 mit dem

Kapellm. Reutter geschlossenen und Anno 1757 erneuerten Kontrakts wurde der Predieri völlig von allen Diensten jubiliert, indem dem Reutter alle Kirchen-, Kapell-, Tafel- und Kammermusik gegen das ihm verakkordierte nach und nach zuwachsende Pausch-Quantum der 20.000 fl. dergestalten mit a. gn. Genehmhaltung übergeben worden, daß er, Kapm. Reutter, den Hof mit lauter tüchtigen Musicis nach der in statu spezifizierten Anzahl jederzeit bediene, dann nicht nur die Musicos zu Kirchen-, Kapellen-, Tafel- und Kammerdiensten beständig beischaffen und unterhalten, sondern auch die von Zeit zu Zeit darstellenden Instrumentalvirtuosen selbsten belohnen und für die gute Bedienung zu stehen habe. Nun dürfte es dem Reutter natürlicherweise etwas schwer fallen, daß er als von mehreren Jahren her allein dienender Hofkapellm. die Direktion von denen Kammer- und Tafelmusiken wegen des Glucks, dessen *Caractere* derzeit bei der Hofstaat ganz unbekannt ist, verlieren sollte, da er doch die Musicos, die ihm zur Aufnahme und Abdankung in Kraft seines Kontrakts völlig überlassen sind, nach seinem Gutbefinden darzustellen, dafürzustehen und auch die auf die Galatäge vorzubringen habenden Instrumentalvirtuosen zu bezahlen habe. Es ist anbei nicht wohl zu vermuten, daß der Kapellm. Reutter nicht sollte imstande sein, die von dem Gluck dargegeben werdenden Symphonien zu dirigieren, und der Hoforganist Birck solche zu akkompagnieren, und daß die fremden Sänger und Sängerinnen einiges Bedenken haben sollten, von dem Kapellm. Reutter die Direktion anzunehmen und von einem so guten Instrumentalschlager als der Pirck ist, sich akkompagnieren zu lassen, da beide in

dem neuesten *Gusto* oder Geschmack der Musik geübet sind und ohnedies alles vorläufig probieret werten muß, bevor es produziert wird.

Sollten E. k. k. A. M. aber des Gluck Kompositionen wohlgefälliger sein als jene des Reutter, so wird — 1. — a. u. dafür gehalten, daß der Gluck seine vorbringenden Kompositionen dem *Cavagliere di Musica* zeitlich überreichen soll, mithin selbige dann im Beisein des Kapellm. Reutter, der seine *Musicos* hiezu mitzubringen hat, probieret werde, mithin der Reutter allemal die Hoftafel- und Kammermusik, da die *Musici* in Kraft gedachten mit ihm abgeschlossenen Kontrakts mehrestenteils schon von ihm abhangen und bezahlt werden, dirigieren und ein guter Hoforganist akkompagnieren könne; dabei ihm, Kapellm. Reutter, auch von dem *Cavagliere di Musica* billigerweise zu erlauben wäre. auch seine Kompositionen oder aber vorschlagende Symphonien hören zu lassen, keine Kammer- oder Tafelmusik hingegen ohne vorgenommene Probe produzieret werden solle. — 2. glaubt man a. u. ohnmaßgeblichst, daß wenn der Gluck nicht schon in der Qualität eines Kapellmeisters ein- und aufgenommen worden, derselbe als *compositore* a. gn. benennet werden könnte, indem zu Theatral-, Kammer- und Tafelmusikkompositionen der *Caractere* oder Namen eines Kapellmeisters nicht schicklich zu sein erscheint. Sollte derselbe aber gleichwohl zu einem Kapellmeister schon vor 6 Jahren ernennet worden sein, so würde er lediglich zu der Direktion der Schauspiele und musikalischen Akademien gebraucht werden sollen, weilen die allein unter dem Reutter in Sold und dessen

Direktion stehenden *Musici* dem Gluck nicht untergeben sein können. Sollte aber — 3. — der Gluck nur als Kompositor aufgenommen worden sein, so wird derselbe ja kein Bedenken tragen, wie der Wagenseil und Bonno unter dem Kapellm. Reutter zu stehn, oder wenigstens wenn er seine eigenen oder andere ihm bekannte Kompositionen dargiebet, selbige nach vorläufiger Probe beim *Cavagliere di Musica* unter der Direktion des Kapellm. Reutter mit dem Instrument zu akkompagnieren, indem jederzeit gebräuchlich gewesen, daß nur dazumalen die *compositori* ihre eigenen Kompositionen selbst dirigiert haben, wenn der Kapellmeister nicht dabei erschienen. — 4. Wäre man auch des a. u. Erachtens, es dürfte ohnedies wider die Würdigkeit eines zeitl. *Cavagliere di Musica* getan sein, sonderlich wenn selbiger zugleich k. k. geheimer Rat ist, zu einer Sängerin in das Quartier zu kommen, um die Proben daselbst zu halten, mithin daß sothane Hoftafel- und Kammermusikproben bei demselben jederzeit in seiner Wohnung oder aber auf dessen Verhinderungsfall bei ihm, Kapellm. Reutter, nicht aber bei den Sängerinnen, oder im Spielsaal, oder aber andern privaten Orten gehalten werden sollen. So scheinet auch — 5. —, daß dem *Cavagliere di Musica* a. gn. aufzutragen wäre, seine Theatral- und andere Proben nicht zu der eigenen Zeit anzusagen, und vornehmen zu lassen, zu welcher die Hofmusik bei denen Hofdiensten sich einzufinden hat, damit dem Hofkpm. Reutter keine unnötigen Unkosten verursacht werden, dafür andere Fremde zu bestellen und um sein Geld zu bezahlen. Endlich aber und 6. ist man

auch des a. u. Ermessens, nachdem der Kontrakt diese wörtliche Ausdrückung in sich enthaltet: „Achtens. Bleibt die dermalige, im Anfang bemeldten *Statu* enthaltene Hofmusik (:zumalen er, Reutter, fürohin mit dem in demselben begriffenen Personal sowohl Kirchen- als Tafelmusik und Kammerdienst versehen, mithin für gute Bedienung stehen muß:) *respectu* der Dienstleistung an ihn, Kapellm. Reutter, mit Aufsehn und *Parition* angewiesen, dergestalt jedoch, daß er, Kapellm. Reutter, selbst nebst allen übrigen Hofmusicis von dem Musik-*Cavagliere* ihre *Dependence* haben, zu solchem Ende er, Kapellm., auch die *ordres* in Musiksachen, wie vorhin, also ferners von jenem allzeit einzuholen und diesem in allem gehorsamst nachzuleben haben wird. Wie denn auch, wenn allenfalls I. k. k. A. M. zu Opern und andern *Festinen* einige Virtuosen auf einige Zeit oder beständig in Dienst aufnehmen sollten, dies mit der unter ihm, Reutter, stehenden Hofmusik keinen *nexum* haben, sondern lediglich und *immediate* von einem jeweiligen Musik *Cavagliere* dependieren solle", daß es dabei sein unveränderliches Bewenden fernershin haben könnte, mithin der Kapellm. Reutter die *ordres* zur Komponierung der Kirchenmusikalien, wenn und so oft E. k. k. A. M. solche durch ihn, Herrn Grafen Durazzo als *Cavagliere di Musica* zu erteilen belieben werden, ohnweigerlich anzunehmen, hingegen die übrige Direktion der Kapellmusik von ihm, Reutter, kontraktmäßig allein abzuhangen hätte."

Trotz dieses stark gegen Durazzo zugespitzten Vortrags, erfolgte die „*Res. Caes. Reg.* Es solle mit Reutter ein neuer

Kontrakt gemacht werden, allein vor die Kapell-, vor keine andere *Musique*, noch *Ball*."

Der kaiserlichen Entschließung gemäß erfloß auch am 6. Jänner ein Dekret an Reutter, einen neuen Kontrakt über die Hofkapellmusik allein, mit Ausschluß der davon zu trennenden Hofkammermusik vorzulegen, bezw. seine Ansichten und Bedingungen bei Teilung der Hofmusik bekanntzugeben. Wir hören Reutter erst nach Monaten, wo der ganze Streitfall nochmals im Rahmen eines großen Vortrags vom 12. Juni 1761 über Entwürfe und Vorschläge an die eigens aufgestellte Hofkommission für Wirtschaftssachen gestreift wird. Auch die Frage der Absonderung von Kapell- und Kammermusik wird abgehandelt, Reutter soll von den ihm ausgesetzten 20.000 fl. bei Verringerung der Amtsgeschäfte etwas nachlassen. Dieser erklärt aber umständlich, daß er im Gegenteil mit dieser Summe gar nicht auskommen könne, er brauche sie auch zur alleinigen Versehung der Kirchenmusik, die sich auch, wie wir hören, auf St. Stephan, die Jesuiter und Augustiner bezieht. Er stützt sich in seinen Ausführungen auf seine beiden Kontrakte von 1751 und 1757, die er zugleich vorlegt. Das Obersthofmeisteramt findet die Summe von 20.000 fl. zu hoch bloß für die Kirchenmusik, „wo derzeit alles Tutti abgesungen wird", wobei nur gute Musiker, keine Virtuosen erforderlich seien. 10.000 fl. wären hinreichend, ja die gute Musik der verwitweten Kaiserin Elisabeth hätte nur 8000 gekostet. Durazzo gibt folgendes an:

„Wasmaßen ihm sehr verträglich zu sein anschiene, wann beide Departements, nämlich die Hof- und Kammer-

musik und die des *Theatri* sich gegeneinander Hilfe leisten täten, und daß deren Unterhalt aus einer Kassa bestritten werden könnte. Dieses sei eben jenes Projekt, welches vor 10 Jahren bereits in Vorschlag gekommen, daß man auf die Theatraldirektion den Bedacht genommen, welches nicht auf die Ersparung einiger Summen zu ein- und des andern dieser *Departements,* sondern zu vergnüglicher Beförderung des a. h. Dienstes und zur Zeitvertreib des *Publici* abgezielet gewesen. Die Bedienung eines *Cavagliere di Musica* führe derzeit nur den Namen, ohne daß derselbe eigentlich etwas zu besorgen hätte. Der mit dem Kapellm. Reutter geschlossene Kontrakt enthält eine Vermischung von denen noch vorhandenen alten Hof-Musicis, die auch noch die Hofbesoldungen zu genießen haben, mit anderen neuen, die der Kapellmeister belohnet. Vermöge sothanen Kontrakts sei man mit ihm übereingekommen, wie viel man demselben für jeden von ihm aufzunehmenden jährlich an Geld abreichen wolle, wobei ihm überlassen worden, selbigen weniger als ausgeworfen zu bezahlen, wann er jemand findet, der ihm um minderen Preis dienen will. Er, Graf Durazzo, wolle zwar gern glauben, daß der Kapellm. Reutter hierunter keinen Misbrauch machen werde, es scheinet ihm jedoch zum a. h. Dienst gar nicht beförderlich zu sein, daß gedachtem Kapellm. die Musik auf solche Art übergeben worden, daß die Bezahlung der Parteien bloß von seiner Willkür abhange. Inmaßen der *Cavagliere di Musica* ihm keine Ausstellung darüber machen kann. Und obschon E. k. k. A. M. sich mit dieser Kirchenmusikbedienung a. gn.

zu begnügen geruhten, auch der Kpm. Reutter sich bestrebet, seine Obliegenheiten diesfalls zu erfüllen, so müßte man doch gestehen, daß es öfters an dem *Decoro*, ja sogar an der Wohlanständigkeit dabei ermangle. In Betreff aber der Kammer- und Tafelmusik könne der Kpm. Reutter nichts als die Violinen und den Baß zu derselben abschicken, indem er weder mit Flauten und Hoboen, noch mit Waldhörnern und anderen besonderen Instrumenten versehen, die man folglich allezeit extra aus anderen Geldern bezahlen müsse. Und z. Z., da der Kontrakt mit ihm, Reutter, geschlossen worden, sind nur etwa sechsmal des Jahres hindurch öffentlich Tafeln mit Musik, und keine *Concerts* bei denen dchl. jungen Herrschaften gehalten worden. Es wäre dermalen keine andre Stimme, als die Heinisch vom Hof beständig besoldet, und der Reutter sei auch zu denen Tafelmusiken Stimmen zu verschaffen nicht verbunden, sondern nur auserlesene Instrumenten hören zu lassen. So wird sich leicht von selbsten ergeben, daß es damit auf die Länge keinen Bestand haben könne, welches auf gleiche Weise wegen der Kompositionen für die Tafel und *Ball* zu Karnevalszeiten nicht tunlich. Er, Graf Durazzo, hielte also dafür, daß die Wirtschaft, welche man vornehmen könnte, nicht zwar in dem bestehen würde, daß man weniger jährlich an Geld als jetzo hiezu gebrauche, sondern daß es besser als derzeit angewendet würde, u. z. dergestalten, wann 1.) dem Hofkpm. Reutter nur dasjenige beigelassen würde, was derselbe dermalen für die Kapellenkomposition genießet, sodann für die Singerknaben und andere Stimmen zu unterhalten,

demselben für jeden 300 fl. jährlich abgereichet würden, und dieses dürfte auch niemand besser, als derselbe versehen und bestellen können. Wann 2.) noch die Stimmen und Instrumenten von der vorigen Hofmusik gebrauchet; und wann solchemnach 3.) der Ueberrest an Geld, welchen E. k. k. A. M. auf verschiedene Art dargeben, zur Stadtkassa unter die Theatraldirektion angewiesen würde, und wäre folglich gar nicht zu zweifeln, daß die Kapellen- und Kammermusik weit besser als jetzo nach *Proportion* derer *Fundorum* davon würde unterhalten und dargestellet werden können.

Wann nun alle Stimmen für den Hof und das *Theatre* zugleich engagieret würden, so würde man solche auch mit mehrerem Vorteil bekommen. Sie würden sodann auf ein oder höchstens zwei Jahre nur aufzunehmen sein, und würde solchergestalten das Angenehmere erreichet werden, daß man immerhin eine Veränderung an denen Leuten behielte, ohne daß sie gleichwie derzeit die von dem *Theatro* mit Pensionen oder anderen Gnadengaben zur Last fielen; hierüber wäre er, Gr. v. Durazzo, erbietig, einen umständlichen Personalstatum an Handen zu geben, wann es a. gn. verlanget würde." Das Obersthofmeisteramt stimmt dem Vorschlag bezüglich Reutters zu.

„Weiters hat Gr. v. Durazzo seine Auskunft und gutächtliche Meinung dahin erteilt, daß ganz überflüssig sein würde, die Ursachen anzuführen, ob welchen ganz deutlich sich ergeben würde, daß zwei *Spectacles* in Wien nicht vorgestellt werden können, ohne daß es dem Hof etwas kosten sollte. Es scheine

zwar, als ob einige Unkosten auf das *Theatre* zu verwenden eine unnütze Sache sei, wenn man aber hingegen ohne andere viele Ursachen zu berühren, die Notwendigkeit in einer großen Stadt Schauspiele zu unterhalten in Erwägung ziehet, so wird man untersuchen können, ob der Hof nicht mehrere Unkosten auf andere Unterhaltungen von derogleichen Art, anstatt der *Theatres* verwenden würde." Die Kaiserin verfügt über 25 Logen in beiden Theatern, d. s. ein Viertel der ganzen Einkünfte, außerdem habe sie bei auswärtigem Besuch noch Ansprüche auf Logen, bezw. freie Eintrittsplätze. Die Theater seien ganz von ihren Befehlen abhängig, der Hof hätte auch den Genuß von den kleinen Festlichkeiten, die an Galatagen ab und zu angeordnet würden, sowie von den Schaustellungen in Laxenburg und Schönbrunn, die ohne jede Bezahlung erfolgten. Eine zwanzigjährige Erfahrung zeige, daß man die beiden Theater nur mit Verlust führen könne, nur das deutsche Theater zahle sich von selbst aus und trage überdies noch einen Ueberschuß von 12 bis 15.000 fl. im Jahre. Wenn französische Komödien und Opern gespielt werden sollen, so müsse die Kaiserin zwei Drittel der Unkosten dazu aufwenden. Die Auslagen der Ausstattung und die Forderungen der guten *acteurs* und Tänzer seien gestiegen, während man die Eintrittspreise nicht übermäßig erhöhen könne, ohne dem Besuch zu schaden. Uebrigens leide der Zuspruch auch durch die Kriegszeiten. Die deutsche Komödie könne samt Tanzkräften mit jährlich 65 m bestritten werden, die französische Komödie oder

eine Oper komme auf 80 m zu stehen, Zins und kleinere Ausgaben belaufen sich auf jährlich 5 m, die *Concerts* zur Fastenzeit bezahlten sich selbst, oder es sei der Unterschied nicht beträchtlich, so daß die Höchstausgaben ohne Fastenkonzerte 150 m jährlich betragen. Der Zuschuß des Hofs wäre 80 m, die Spieleinkünfte 20 m, und etwa 48 m blieben ungedeckt, was bei Erteilung der Erlaubnis Bälle zu halten eingebracht werden könnte. Die Ungewißheit und Unverläßlichkeit des *Fundi* veranlasse, die Ausgaben dann und wann zu vermehren, denn sie verursache, daß er, Durazzo, nicht allein die *Subjecta* willkürlich auswählen könne, wogegen wenn der *Fundus* einmal ausgewiesen wäre, und das damit vereinbart, was für die Hofkapelle und Kammermusik ausgesetzt wäre, so sei kein Zweifel, daß dem Aerar kein Rest von Unkosten über die jährliche Ausgabe zur Last bliebe. Solange der Krieg dauere, würden beiläufig 48 m, im Frieden etwa 30 m erforderlich sein. Er, Durazzo, verlange das Geld nicht, um es auszugeben, sondern nur als Sicherstellung, er würde es sich dagegen angelegen sein lassen zu sparen. Mißbrauch wäre unmöglich, da die Summe beim *Commissario* der Stadt *in deposito* behalten würde und nicht ohne sein, Durazzos, Wissen und Anordnung ausgegeben werden darf, worüber alle Wochen die Rechnungen an das *Directorium in publicis* abgestattet werden. Das Geld aber mache doppelt soviel in der Stadt zirkulieren. Sein Eifer für den a. h. Dienst verbinde ihn endlich auch zu erklären, daß man sich irre, wenn man sich einbilde, daß er vorgetragen eine Ersparung zu ma-

chen, oder daß *Entreprenneurs,* wer sie auch seien, *Spectacles* um geringeren Preis vorstellen könnten. Sie würden es zwar versprechen, nicht aber halten, sondern alle kostbaren Dekorationen und Kleider in der Zwischenzeit abnutzen und verderben, daß man nach Endigung des Kontrakts würde ein Namhaftes darauf verwenden müssen, alles in den vorigen guten Stand herzustellen. Das Beispiel der früheren Direktion sei zur Genüge bekannt. Er, Graf Durazzo, wüßte keine andere Wirtschaft vorzuschlagen, als daß die Kaiserin belieben könnte den *acteurs,* Tänzern und anderen Theaterpersonen Hofquartiere anzuweisen, daß man sie ihnen zum Bewohnen gäbe oder von den Hauseigentümern das Geld in die Theatralkasse abreichte. Er finde es übrigens überflüssig, den Personalstatus der beiden Theater mitzuteilen, der ohnedies in a. h. Händen wäre, er füge nur bei, daß fast niemand über das laufende Jahr engagiert sei.

Die *Resolutio Caes. Regia* besagt über die Musik und Theaterangelegenheiten: „Wegen der Musik kann von dem Durazzo der Einrichtungsplan begehrt werden, wie solcher für die Kapellen-, Kammer- und Theatral-Musik auf ein sicheres jährliches *Quantum* festgesetzt werden könnte; solle sich aber vorher mit dem Reutter vernehmen, wie er diesen wegen der zu der Kapellen erforderlichen Instrumentalmusik sicherstellen will. Wegen deren Theatern werde das weitere resolvieren."

Aus derselben Zeit ist uns vom 19. Juni 1761 eine Note Durazzos erhalten, der den Plan der Theatertruppe behandelt, so eingeschränkt als möglich *(le plus serrè),* und die Verhältnisse von 1752 vergleichsweise heranzieht:

1752		1761
Ribou	*Premier Role*	Clavareau
Clavareau	*Second Role*	Hedoux
Chevillard	*Troisieme Role*	D'Arcis *ou un autre*
Clavareau Pere	*Rois, Peres etc.*	Rousselois
Brault	*Raisonneurs*	Hebert *ou un autre*
Hebert	*Comiques roles à manteau etc.*	Soullé
Julien	*Comiques*	Augè *ou un autre*
Du Bois	*Pour l'utilitè, ou Bouchetrou*	Durval *ou un autre*
		huit hommes.
Bernardi	*Premieres Roles*	Soullé
Beauprè	*Caracteres*	Salanville *ou une autre*
Durand	*Seconds Roles*	Bernault *ou une autre*
Ribou	*Premieres Soubrettes*	Hedoux
Le Blanc	*Secondes Soubrettes*	Le Clerc *ou une autre*
Julien	*Pour l'utilité, ou Bouchetrou*	Guerin *ou une autre*
		six femmes.

Weniger sei unmöglich, kein kleines Provinztheater könne mit weniger als zwölf Kräften und zwei Figuranten auskommen, ja bei Krankheit oder Todesfällen gebe es keinen Ersatz bei der weiten Entfernung und den Schwierigkeiten, überhaupt geeignete Personen zu finden. Was die einzelnen Engagements betrifft, so habe Clavareau einen laufenden Kontrakt seit

1758 mit 2800 fl., Rousselois war schon einmal mit 2000 fl. verpflichtet, ging dann als Regisseur und Schauspieler nach Nancy, jetzt seien ihm 3000 fl. zugesichert (er erhielt schließlich 3400 fl. *„avec la Regie de la Troupe“*), Hebert spielte um 2000 fl., man habe ihm versprochen, ihn zu halten, doch könne jede Umgestaltung der Truppe seinen Vertrag lösen. Clavareau, Rousselois, Soullè und Frau, Hedoux und Frau habe man für's kommende Jahr fest verpflichtet. Im Ballett sei Angiolini bis Ende Karneval 1763 engagiert, Du Prè hätte einen Vertrag für drei Jahre, La Paganini ähnlich für's kommende Jahr Ansprüche, in der deutschen Komödie seien Weiskern, Prehauser, Heydrich noch für zwei Jahre verpflichtet. *„Gluck e Quaglio ont étè assurès verbalement, qu'ils ne seroient pas renvoiès tant qu'on garderoit le spectacle sur le même pied.“*

Von Durazzo eigenhändig niedergeschrieben ist uns beiliegend auch noch folgender undatierter Zettel erhalten: *„Copie de la Resolution de S. M. sur un precis de plussieurs notes qu'on luj à presentées. Balets. Deux grands couples a chaque Theatre.*

Jofroy / Angiolini

Le Clerc / Du Prè

4 Figurants, hommes et femmes, les 2 Weiskern et leurs Maris et Bodin a part.

Bogerini / Turchi

Turchi / Paganini

4 Figurants comme a l'autre, et la Comedie Allemande on n'y toucheroit pas.

Quaglio a trop avec 800 fl., cela suffisoit, Duclos avec 600, Gluck de meme avec 600, Varese et Melzer pouvent etre epargnès.

Pour la Française on garderoit:
Hedoux, et elle
Soullè, et elle
Rousselois
Du Londel
Sanslaville
Hebert
Durant.

Sur quoi j'aj representé la necessité de garder Varese (2. Kommissär und Revisor), *et Melzer, et S. M. y'a consenti. J'aj dit que Duclos (Theatermaler) et Quaglio n'avoient rien pour leur ouvrages et qu'ils etoient obligés de servir, et travailler tous les jours et assister tous les soirs. S. M. à aprouvé qu'on les garde. De même pour Gluck.*

A l'egard dė du Londel, de la Sanslaville, d'Hebert et Durant S. M. a dit etre indifferente, qu'on garde ceux là ou d'autres, les aiant marqués seulement pour le nombre. Pour Clavareau elle à dit l'avoir oublié et elle à permis qu'on luj fasse un etat de la Troupe telle, qu'on croit qu'elle soit absolument necessaire; ajoutent qu'elle aimeroit beaucoup qu'on jouat trois fois par semaine alternativement les deux comédies a un seul Theatre si la reste au Theatre allemande.

Endlich sah aber in diesem bewegten Jahr 1761 der Etat folgendermaßen aus: *Etat de ce que doivent couter les deux Théatres sur le pied sur le quel ils sont montées a present pour l'année 1761 jusqu'a la fin du Carême 1762.*

Etat von 1761

Commissaires, Officiers et Gens de Service	*12.804 fl.*
Comediens François	*32.037 fl. 30*
Comediens Allemands	*17.745 fl.*
Danse aux deux Théâtres	*42.869 fl. 22*
Orquestre aux deux Théâtres	*6.872 fl.*
Loyer du Theatre, et autres depenses fixes	*5.455 fl. 28*
Les autres depenses de Decorations, Illuminations, Habillemens, Voitures, Imprimerie, Copiature de Musique, Fraix des Voyages, Requisites, Statistes, voix et Instruments pour les Concerts du Carême... calculées	*32.216 fl. 40*
Somme totale	*150.000 fl.*

In der Liste der Schauspieler erscheinen außer den oben genannten noch folgende Kräfte: die Herren Du Londel mit 1500 fl., Villers mit 1200 fl. und die Damen Bernardi mit 2000 fl., Drouin épouse mit 2000 fl., Joffroy *pour chanter* mit 1237 fl. 30, Bernardi *fille* mit 500 fl. Es sind also 10 Herren und 10 Damen genannt. Am deutschen Theater hat z. B. Bernardon und seine Frau zusammen 3800 fl., Prehauser 2210 fl., Weiskern 1375 fl. Der 1. Kommissär Lambacher bezieht 500 fl., der Ingegenieur Quaglio 1500 fl., der Maler Du Clos 1200 fl., der Maschinist Rizzini 284 fl.

Das Ballett ist in jedem Theater mit vier Solo-Tanzpaaren besetzt.

Im französischen Theater:

1. Couple

Joffroy	2887 fl. 30
Angiolini	2940 fl.

2. Couple		
	Le Clerc	2400 fl.
	Dupre	2475 fl.
3. Couple		
	Boccherini	1652 fl.
	Trossard	1650 fl.
4. Couple		
	Vismara	1031 fl. 15
	Turchi cadet	650 fl.

Unter den Figuranten steht Bodin mit 1237 fl. 30 und die beiden Töchter Weiskern (jetzt Helving und Grandchamp).

pour composer les Ballets Angiolini 1260 fl.
pour composer les Airs le Chev. Gluck 1237 fl. 30
pour diriger les Ballets Gumpenhueber 432 fl.

Orchester:

sechs erste Violinen: Braun (300 fl.), Huber (192 fl.), Denck, „*pour les Balets*" (312 fl.), Hoffer *fil idem* (168 fl.), Schelff (160 fl.), Ulmann (228 fl.);

sechs zweite Violinen:
Trani (300 fl.), Teiber (160 fl.), Grossauer (130 fl.), Borghi (108 fl.), Christian [Dussek] (108 fl.), N. N. (108 fl.);

zwei Alto-Violes:
Champée (120 fl.), Izzo (120 fl.);

zwei Violoncelli:
Franceschiello (192 fl.), Pacher (120 fl.);

zwei Kontrabässe:
Schnautz (160 fl.), Josef Cammermaier (120 fl.);

zwei Oboen:
Mayer (144 fl.), Compagnon Prokascha (132 fl.);

ein Fagott:
Stainer (120 fl.);
zwei Hörner:
Heyer (120 fl.), Winkler (120 fl.).

Im deutschen Theater:

1. Couple		
	Paganini ainée	2310 fl.
	Turchi ainée	2520 fl.
2. Couple		
	Buggiano	1546 fl. 52½
	Vigano	2268 fl. 45
3. Couple		
	Fabris	1650 fl.
	Guerin	1100 fl.
4. Couple		
	Tusi	1092 fl.
	Jacquemain	600 fl.

Bernardi, *compositeur des Ballets*	1200 fl.
Pompeati, *pour diriger*	300 fl.
Aspelmayr, *pour composer les Airs*	400 fl.

Orchester:
fünf erste Violinen: Hoffer pere (360 fl.), Nieseki (156 fl.), Eder „*pour les balets*" (264 fl.), Jäger *idem* (204 fl.), Riedl (120 fl.);
fünf zweite Violinen:
Mechtl (150 fl.), Ponnhamer (144 fl.), Muil (130 fl.), Engelhard (120 fl.), Ruscher (138 fl.);
zwei Violen:
Rossetter (100 fl.), Ueblein (100 fl.);



Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben!
Atto d'Orfeo

ORFEO

Aus dem Textbuch zu „Le Feste d'Apollo", Parma 1769

zwei Violoncelli:
Ledezky (150 fl.), Orsler (120 fl.);
zwei Kontrabässe:
Leydolff (150 fl.), Tobias Cammermaier (120 fl.);
zwei Oboen:
Kielraiber (132 fl.), Frideric (100 fl.);
ein Fagott:
Strick (100 fl.);
zwei Hörner:
Starzer père et fils (150 und 132 fl.).

Mit dem verstärkten Orchester des französischen Theaters kam im Herbst 1762 im Burgtheater Glucks *Orfeo ed Euridice* zur Aufführung. Bald nachdem sich die Wolken des Theaterhimmels 1761 verzogen hatten, rüstete Durazzo zu dieser Großtat.

Ueber Vorbereitung und Aufnahme des Orfeo erfahren wir einiges aus Zinzendorfs Tagebuch. Am 8. Juli 1762 speiste Zinzendorf bei Calzabigi am Kohlmarkt, mit dem er durch seinen Bruder, den Präsidenten der ständischen Kreditdeputation bekannt worden war. Calzabigi hatte durch sein *„Memoire sur l'arrangement de la Chambre des Comptes"* vom 15. Feber 1761 bald nach seinem Eintreffen in Wien Aufsehen erregt[29]) und Zinzendorf studierte es eifrig. Anwesend waren bei Calzabigi der Herzog von Braganza, Durazzo, Graf Philipp, Gluck und Guadagni. Nach Tisch sang Guadagni aus dem *Orfeo,* während Gluck die Furien nachahmte *(„contrefit les Furies").* Am 6. August nahm Zinzendorf an einem Diner beim Herzog von Braganza Teil, wobei er nebst Laugier wieder Calzabigi,

Gluck und Guadagni traf und Gluck Arien aus dem Orfeo spielte, Guadagni sang. Ueber die Aufführung selbst berichtet Zinzendorf am 5. Oktober, daß das Theater sehr voll war, die Musik nennt er göttlich *(divine)*, ganz pathetisch und dem Stoff angepaßt, die Ausstattung sehr schön. Er fährt fort:

On trouve à redire à la piece, qu'il y manque l'unité du lieu, que les passions ne sont pas exprimes assez fortement, qu'on passe trop rapidement de l'une à l'autre, qu'a la fin du second acte Orfée s'en va avec Euridice sans qu'on sache ce qu'ils font ensemble pendent le tems qu'ils disparoissent de la scene. On trouve à redire dans les Decorations, qu'Euridice quand les ombres l'amenent, n'est pas vetu comme elles en Ombre, ce qui devoit etre puisque elle n'est plus encore sur la terre, que dans les champs Elisées les fleurs, les arbres, les plantes ne sont pas de la verdure naissant mais de la couleur de feuille-morte. On repond sur cette derniere objection, ce que Vergil rapporte, que les champs Elisées ont une espece de brillant qui éblouit les yeux, et qu'on a voulu representer par cette couleur.

Man fand also an dem Stück zu tadeln, daß die Einheit des Ortes fehle, daß die Leidenschaften nicht stark genug ausgedrückt seien, daß man zu schnell von einer in die andere versetzt werde, daß am Ende des 2. Akts Orpheus mit Euridice enteilt, ohne daß man erfährt, was in der Zeit bis zum Wiedererscheinen vorgeht. An der Ausstattung rügte man, daß Euridice inmitten der Schatten

nicht wie diese als Schatten gekleidet war, wie es hätte sein müssen, da sie ja nicht mehr auf Erden weilt, daß in den elysischen Gefilden Blumen, Bäume und Pflanzen nicht in jungem Grün glänzten, sondern eine braungelbe Farbe zeigten. Man erwiderte auf diesen letzten Vorwurf, daß das Elysium, wie Vergil berichtet, in einem Glanz erstrahlt, der die Augen blendet, und daß man dies durch die gewählte Färbung darstellen wollte.

Zwei Tage später, am 7. Oktober, unterhält man sich bei der Prinzessin Esterhazy angelegentlich über die Oper und die letzterwähnte Regiefeinheit. Die Färbung der seligen Gefilde wird verschieden beschrieben, kamoisinrot, grau, rosenfarbig, wie vergilbte Blätter, wie Aurora, die Hausfrau fand die Musik der Arie *che farò senz'Euridice* zu lustig für einen Mann, der sich töten will, immerhin gebe alles zusammen ein *très beau spectacle.* Me. de Sternberg nannte die Musik zum letzten Ballett schrecklich — „*affreuse*" — und voll von langweiligen Wiederholungen. Me. d'Esterhazy, *la Polonoise,* sagte die Ouvertüre sei schlecht. Alle mißbilligten Euridice sehr.

Zinzendorf führt folgende Wiederholungen des Orfeo an, wobei wir erfahren, daß nun immer eine französische Komödie der Oper voranging: Am 10. Oktober, zuvor *la surprise de l'amour Italienne* — Guadagni sang ganz vortrefflich, während Amor und Euridice nicht entsprachen —, am 21. Oktober, zuvor *les folies amoureuses,* — die Kaiserin beschenkte Guadagni, den sie für ein Jahr weiter verpflichtete, und Gluck, diesen mit einer Tabatiere mit 100 Dukaten —, am 11. November, zuvor *Sidney,* am 9. Dezember, zuvor *la fille arbitre* — Orfeo hatte

solchen Beifall, daß Durazzo eine neuerliche Wiederholung für den folgenden Samstag ansagen lassen mußte —, am 13. Feber 1763, zuvor *les moeurs de tems* — Guadagni war schlechter Laune, weil er keinen Beifall hatte[30]) — und am 24. Juli, wobei die Euridice von der Scotti besser als früher von der Bianchi gesungen wurde.

Von Zinzendorf erfahren wir auch das Datum der ersten Aufführung vom Ballett *Le festin de pierre (Don Juan)*, der ersten gemeinsamen Arbeit der am *Orfeo* zusammenwirkenden Männer: Gluck, Calzabigi (Vorrede), Angiolini, Quaglio[31]). Am 17. Oktober 1761 gab man es nach der Komödie *Le Joueur*, also im Burgtheater. Zinzendorf ist über den ernsten Stoff — *extremement triste, lugubre et effroyable* — erstaunt. Er lobt aber Aufführung und Musik. Es wurde auch oft wiederholt, häufig berichtet Zinzendorf über Aufführungen in der folgenden Zeit. Er hält sich dabei über den traurigen Eindruck des Ganzen auf, insbesondere beim Auftreten des Geistes *(le spectre)*[32]). Bei der Reprise im Kärntnertortheater am 2. November 1761 war „alle Welt dabei".

Am nächsten Tag, am 3. November 1761, brach während einer neuerlichen Darstellung des Don Juan-Balletts um 10 Uhr nachts eine Feuersbrunst aus, die das ganze Komödienhaus in einigen Stunden einäscherte. Der Kassier und seine Frau büßten ihr Leben ein. Durazzo mußte diesen Unglücksfall vor der Kaiserin verantworten. In den Hofprotokollen findet sich ein umfänglicher Vortrag über den Theaterbrand, vom 27. November, nachdem am 16. November eine Begehung des Hofkomödienhauses durch den Obersthofmeister und Durazzo stattgefunden hatte. Der

Gedanke wurde erörtert, das Theater weiter von der Burg weg zu verlegen. Doch davon sah man wegen der Kriegszeiten dann ab und begnügte sich mit allgemeinen Sicherungsmaßnahmen. (Dekret an Durazzo vom 21. Dezember.) Uebrigens waren die Komödienhäuser, sowie die herum gelegenen Häuser im April auf Feuersgefahr behördlich beschaut und untersucht worden, im Vortrag vom 21. April sind in der Kommission genannt der Baudirektor Graf Losy, der Hofarchitekt Pacassi u. a. 1763 wurde das deutsche Theater wieder erbaut. Am 23. Mai erklärte Durazzo bei Kaunitz dem Grafen Zinzendorf die Konstruktion des neuen Hauses, am 2. Juni war bei Kaunitz Hauptgesprächsstoff das Gebäude des Grafen Durazzo. Von zwei großen Theaterbränden dieser Jahre berichtet übrigens Favart aus Paris an Durazzo, am 20. März 1762 brannte das Theater am *Foire St. Germain* ab, am 6. April 1763 das der *Opéra*.

Aus Zinzendorfs Aufzeichnungen hören wir auch von einem Durazzo betreffenden Familienereignis des Jahres 1761. Am 22. Dezember wird das Testament der Witwe Durazzo erwähnt. Ihre beiden Söhne beerben sie, Marcello, der spätere Doge, und Giacomo. Wer bei ihrem Tod in Genua ist, bekommt die Möbel. Künftige männliche Nachkommenschaft beider Söhne hat Anspruch auf das Gut dessen, der nur Töchter hat, das Pflichtteil bleibt den Töchtern Giacomos, wenn er keinen Sohn hat, so fällt sein sonstiges Erbe an Marcello. Frau Durazzo hätte aber noch einen Sohn hinterlassen, der Jesuit sei, sowie 3 Töchter, eine verheiratet, zwei als Klosterfrauen *(Religieuses)*, diese hätten nichts zu beanspruchen.

Der genannte Bruder Durazzos geistlichen Standes hielt sich im April 1757 in Wien auf, wo er nach Khevenhüller Fastenpredigten hielt. Zinzendorf berührte übrigens später auf einer seiner großen Reisen im Dezember 1764 Genua, sprach im berühmten *Palais Durazzo* vor, dessen herrliche Aussicht er rühmt, und nennt uns eine Reihe von Damen Durazzo, deren Schönheit er hervorhebt: Me. Angelino Durazzo, Me. Giacomino Durazzo, Me. Manina Durazzo, Me. Pauletta Durazzo.

Zinzendorf hält als eifriger Theaterbesucher in seinem Journal eine Reihe von Aufführungsdaten fest, — ähnlich wie Khevenhüller —, wie er auch manche Einzelheiten der Theaterverhältnisse angibt, die unser Bild ergänzen können. So war z. B. Glucks *l'arbre enchantée* am 12. Mai 1761 folgendermaßen besetzt: Claudine — *La Cordonière* (?), Lucette — *la fille cadette de Clavereau*, beide sangen sehr gut, den Blaise gab Drouin sehr komisch. Gluck dirigierte. In *Lucas et Colinette* am 5. Mai 1761 war Me. Drouin in der Männerrolle des Amour besonders gut, am 5. April 1761 mißfiel ihm die Darstellung von *Bastien et Basticnne* sehr, der Tanz der Geoffroy erregt hohe Bewunderung, auch die Le Clerc wird sehr gelobt, am 3. Mai 1761 debütiert als neue 1. Tänzerin in Laxenburg Mlle. Wisemart im Ballett *Le Retour de Printemps* (mit Angiolini). Glucks *Yvrogne corrigée* mißfiel ihm am 30. Mai sehr, so daß er bedauerte, ins Theater gegangen zu sein, Dunys *L'Isle des Foux* hört er am 4. Juli 1761 in folgender Besetzung: Follette — La Geoffroy, die ebensogut singt wie sie tanzt, Nicette — la Guerin, Sordide — Londel,

beide ausgezeichnet, ähnlich ist er vom Spiel der Guerin im *Devin du village* (8. Oktober 1761) entzückt, in Glucks *Cadi dupé* am 13. Dezember wieder, der ihm sehr gefällt, singt die Soullé die Fatime sehr gut. Am 17. Feber 1762 werden zwei komische Opern Glucks hintereinander gespielt, *Le Cadi dupé* und *Cythère assiegée*, dazwischen das *Ballet des amans réunis*, die Ausstattung der *Cythère* soll besonders glänzend gewesen sein, anläßlich der Operette *on ne s'avise jamais de tout* wunderte man sich über ihre Zulassung nach Schönbrunn, im April 1763 taucht ein neuer Schauspieler namens d'Hercourt auf, der auch in komischen Opern, z. B. in *Bastien et Bastienne* am 21. April, passabel sang, am 10. April sang Godart den Dorval in *on ne s'avise* . . . ausgezeichnet, wobei er gegen Ende des Stücks eine italienische Arie mit französischem, von ihm selbst unterlegtem Text hören ließ. An Glucks *la rencontre imprevue* am 7. Jänner 1764 tadelt er die große Länge, den dürftigen, schlecht verarbeiteten Stoff. Die Musik sei zwar sehr hübsch, im italienischen Geschmack, doch finde man allgemein an den Arien von *le Roi et fermier* mehr Gefallen. Die Oper war von vier Balletten begleitet. Am 4. Feber endlich treffen wir die einigermaßen auffällige Nachricht, daß in der hübschen *opera comique la fille mal gardé* die Rolle der Nicolette von der italienischen Sängerin *la Sartori* bestritten wurde.

Auch die Akademien im Theater besucht Zinzendorf, wie sehr viele Privatkonzerte. So hört er im Theater 1761 (Feber, März) dreimal Hasses *Alcide al bivio „au Concert"*, am 22. Feber Reutters *„Il Ri-*

torno di Tobia", am 27. Feber 1763 Holzbauers *La Betulia liberata,* am 3. März 1763 eine Musikakademie, wo Nicolini und Compassi mitwirkten, während Guadagni an diesem Abend nicht hatte singen wollen oder eine solche am 20. März 1764, wo Herr Tretter auf der Harfe konzertierte. Privatkonzerte werden in diesem Tagebuch ungemein häufig genannt, sie belegen deutlich die große Musikliebe der damaligen Wiener Gesellschaft. Es seien nur einige Namen erwähnt. Außer beim Prinzen von Sachsen-Hildburghausen und dem Grafen von Colalto[33]) begegnen wir Konzerten beim Grafen Perlas, bei Herrn v. Thavernat, beim Herz. v. Braganza, Kaunitz, Durazzo u. a. m. Neben den gefeiertenGesangskünstlern treten auch Instrumentalvirtuosen auf, z. B. der Violonzellist Hofmann oder Josef Scarlatti als Pianist. Am 9. November 1762 hörte Zinzendorf bei M. de Pachers im Haus de Windischgraetz beim schwarzen Tor „*le petit Salzbourgois*" spielen und Niccolini singen. Mozart hatte damals also den Scharlach schon überstanden und fand trotz der Furcht vor Ansteckung sein Publikum.

Die italienischen Opernkräfte holte Durazzo nach Wien, da im Theaterbudget keine italienische Oper vorgesehen war, für seine Theaterkonzerte, er hielt sie dann für Gelegenheitsvorstellungen fest. So kam z. B. die Caterina Gabrieli 1755 nach Wien, wo sie bis 1761 verblieb — zuletzt ist sie 1761 in der Armida nachzuweisen —, im Herbst 1760 zur Hochzeitsfeier Josefs wurde Manzuoli nach Wien berufen, wo er bis Ostern blieb, um dann mit der Gabrieli nach Italien zurückzufahren. Auch 1761 singt er in Wien (Armida). Ebenso sind die Damen Pici-



SZENENSTICH AUS
HASSES OPER „IL TRIONFO DI CLELIA“
Wien 1762

nelli und Giacomezzi 1760/61 in Wien verpflichtet. Die Opernpartituren jener Jahre in der Nat.-Bibl. bezeugen uns meist ihre Besetzungen. Vorübergehend erscheint in den Fastenkonzerten 1761 la Pilaja in Wien, Zinzendorf nennt sie *laide, minaudière* und *grimacière,* doch mache sie sehr schöne „*roulemens*".

Traettas *Armida,* zuerst am 3. Jänner 1761 in Anwesenheit des Komponisten gegeben, ist übrigens durch die Beziehungen Durazzos zur Operndichtung bemerkenswert. Sowohl aus dem Brief Durazzos an Favart vom 18. Mai 1761, als auch aus der Widmung Migliavaccas im Textbuch der Wiener Aufführung[34]) an Durazzo ist ersichtlich, daß dieser hier einen eigenen alten dramatischen Versuch von Migliavacca umarbeiten und in glatte Verse ausfeilen ließ. In Genua hatte er mit dem nachmaligen Dogen von Genua, Marquis Lomellin, diese Arbeit begonnen und während seines ersten Pariser Aufenthalts gefördert. Schon 1750 dürfte er sich mit Migliavacca in Wien vereinigt haben, um diese Lieblingsidee weiter zu verfolgen, es schwebte ihm wohl eine Verschmelzung der französischen und italienischen Oper vor, jedenfalls wurde in Wien 1750 am Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Migliavaccas Oper *Armida placata* aufgeführt, die Musik schrieben mehrere Komponisten, das meiste Wagenseil, mehrere Arien Hasse, Bonno, Abos, Predieri, die Partitur ist im Besitz der National-Bibliothek (H. 18021), auch das deutsche Textbuch, das italienische liegt in der Dresdner Landesbibliothek, derselbe Text wurde im gleichen Jahr auch in Madrid in Vertonung von Gio. Bat. Mele aufgeführt. Aber erst die Armida von 1761 ist enger an

Quinault angeschlossen. Salvioli nennt irrtümlich Coltellini als Textdichter dieser Armida. Hingegen deckt er auf, was wieder Goldschmidt entgangen ist, daß Traetta in Venedig 1767 einen anderen einaktigen Armidatext neu komponierte, der von Francesco Sarego herrührt. Zinzendorf endlich überliefert uns, daß am 31. Juli 1762 eine kleine Oper Arianna von Migliavacca in Wien gegeben wurde, was bisher nicht bekannt gewesen ist, wobei die Giacomezzi schlecht disponiert war. Durazzo hat wohl schon 1749 und 1750 in den an der opera seria interessierten Kreisen mit seinen auf Verbindung der italienischen und französischen Oper zielenden Ideen gewirkt. Damals holte sich Jomelli in Wien starke Anregungen, die Sonderbestrebungen in der ernsten italienischen Oper gewannen hier in dem folgenden Jahrzehnt immer mehr an Halt. Doch ist die Datierung von Traettas „*Ifigenia in Tauride*“[35]) vor dem „*Orfeo*“ ebenso zurückzuweisen, wie die immer noch übliche Rückverlegung des „*Telemacco*“ von Gluck bis 1750. Beides steht im Widerspruch zur Tatsache, daß der Textdichter beider Opern Marco Coltellini erst 1761 mit einem ersten Librettoversuch an die Oeffentlichkeit trat. Im Buch zur „*Almeria*“ für Majo, Livorno 1761, das Metastasio zugeeignet ist, spricht er eindeutig in der Widmung von diesem Umstand. Metastasio antwortet ihm auch in diesem Sinne. Die Partituren und Textbücher der betreffenden Werke nennen daher nur die Jahre 1763, bezw. 1765 als Erstaufführungsdaten. An der Iphigenia waren auch Angiolini und Quaglio beteiligt.

Neben der ernsten italienischen Oper wurde aber von Durazzo auch die neuaufstrebende *opera buffa* oder *bernesca* seit den letzten 50er-Jahren gern gepflegt,

wieder natürlich außerhalb des eigentlichen Rahmens der ständigen Theatereinrichtungen.[36]) Damals (1757) machte sich in Wien Giuseppe Scarlatti ansässig, der mehrere komische Opern auf die Bühne brachte. Dieser Scarlatti, der nach dem Wiener Diarium am 17. August 1777 in Wien im Alter von 65 Jahren verstarb, dürfte 1712 in Wien als Sohn Francesco Scarlattis geboren sein, der sich zu dieser Zeit in Wien aufhielt und 1715 um die Vizehofkapellmeisterstelle vergeblich bewarb.[37]) Der Tradition nach soll Francesco auch nachdem er die Hofanstellung nicht erlangt hatte, noch längere Zeit in Wien gelebt haben und bei der Fürst Lichtensteinschen Musikkapelle verwendet worden sein. Auch Giuseppe war „herrschaftlicher Compositor" bei Fürst Lichtenstein. Nach einer im Musikarchiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien liegenden Partitur — *Les Aventures de Serail de M. Angiolini, Année 1762* — schrieb er auch Ballettmusik für die Wiener Theater. Von Zinzendorf erfahren wir einige spätere Besetzungen: 12. Mai 1763 sangen in „*l'isola disabitata*" (von Scarlatti) die kleine Figurantin Boccherini die Sylvia — ohne Stimme zu haben —, Guadagni den Gernando, die Scotti die Constanza, am 15. Mai 1763 sangen in „*Il mercato di Malmantile*" La Buini, Sr. Domenico und *le petit* Andreoli. Zinzendorf ärgerte sich über die Trivialitäten, die mit Emphase gesungen wurden, bemerkt aber, daß man dasselbe schließlich auch in den französischen *opéra comiques* fände. Am 15. Juni 1763 hört er übrigens Scolaris *La Conversazione*.

Durazzo förderte auch das deutsche Theater. Der Schauspieler J. H. F. Müller, den er 1763 nach Wien

verpflichtete, spendet seiner Tätigkeit in dieser Beziehung volles Lob. Er sagt von ihm[38]): „Dieser Kavalier, ob er gleich ein Italiener und der deutschen Sprache nicht mächtig war, hatte doch gute Gesinnungen für die Verbesserung der deutschen Bühne und nützte nicht selten gegen das Ende seiner Direktion den guten Rat Stephanie des Aelteren. Doch war der Geschmack an studierten Stücken noch nicht so allgemein . . . Bernardon stand während seiner Direktion auf dem Gipfel seines Ruhms und Glücks. Zu diesen Stegreifkomödien hatte Kurz 1752 den jungen Haydn als Komponisten herangezogen und in der Musik zu diesen Komödienarien war die deutsche komische Oper zu voller Selbständigkeit gelangt, ehe sich die französische *opera bouffon* noch recht entwickelt hatte, jedenfalls ehe sie nach Wien gedrungen war, und auch zeitlich vor den selbständigen Versuchen Glucks in dieser Gattung. Die in der Nationalbibliothek liegenden, von mir bestimmten „Teutschen Komedie Arien“, die aus den Jahren 1754 bis 1757 stammen, bezeugen es, daß Gluck in Wien wichtige und eigenartige Vorbilder für die komische Oper hatte.[39])

Manche Einblicke in die Theaterjahre 1760 bis 1764 gewährt uns endlich der umfangreiche Briefwechsel Durazzos mit Favart in Paris, der in den *Mémoires et Correspondence littéraires de Favart, publies de A. P. C. Favart, son Petit-Fils, Paris* 1808, Bd. 1 und 2, größtenteils veröffentlicht vorliegt, wo auch eine Reihe von Briefen Durazzos wiedergegeben sind. Favart war seit Jänner 1758 einer der drei Direktoren der *Opéra comique*, die zuvor ein sehr gewandter Fachmann, Jean Monnet geleitet hatte; sie spielte sowohl auf dem *Foire*

St. Laurent, wie auf dem *Foire St. Germain* und hatte mit dem *Théâtre Italien* zu wetteifern, zu dem Favart aber auch Beziehungen hatte. Durazzo wendet sich Ende 1759 mit einem Schreiben an Favart, das in deutscher Uebersetzung folgendermaßen lautet:

Wien, 20. Dezember 1759.

„Der Graf Durazzo sucht einen Briefwechsel mit H. Favart in der Absicht, einen Mann von Geschmack zu finden, der ihn über verschiedenes benachrichtigen könnte: über neue Stücke, über Verdienst und Leistungen von Schauspielern und über alles, was Literatur, Kunst und besonders Theater betrifft, der zugleich auch verschiedene Anfragen beantworten sollte, die in diesen Dingen erforderlich wären.

Um dem zu entsprechen, was man in Wien vorhat, genügt aber nicht bloß eine Begabung, wie sie H. Favart besitzt, im vollen Ausmaß könnte man die Ansprüche nur mit einer gewissen Beharrlichkeit erfüllen. Es würde dies also wohl einen Teil der Muße kosten, die ihm nach allen andern Geschäften übrig bleibt. H. Favart hat viele komische Opern geschrieben und stets mit Erfolg; aber was in Paris gefällt, paßt nicht immer für Wien. Die französische Komödie ist an den Höfen des Auslands mehr eine Unterhaltung für die Gesellschaft, als eine Schule der Nation. Es würde sich also nicht darum handeln, die französischen Stücke nach der Moral der Deutschen auszurichten, sondern bloß für die Aufführung dieser Stücke alles das zu entfernen, was die einfachen und guten Sitten verletzen oder verderben könnte.

Die Veränderungen, die anzubringen sind, um ein Stück der Pariser Theater nach Wien zu verpflanzen, bestehen mehr in Strichen, als in Zutaten: Jede Zweideutigkeit, sei sie grob oder fein, verunreinigt die Sitten oder hat vielmehr schon schlechte Sitten zur Voraussetzung; jede Satyre auf die Geistlichkeit kann die Religion verunglimpfen; jedes Epigramm über Geldwirtschaft ist außerhalb Frankreichs verloren; jede Darstellung jener galanten Beziehungen, die die Ehe ergänzen oder das sind, was man doppelten Haushalt (*doubles ménages*) nennt, ist in Wien ein Skandal. Für Reize der Metrik und geistreiche Wendungen haben die Deutschen wenig Vorliebe. Herr Favart erkennt in diesen Bemerkungen die wichtigsten Punkte, die Aenderungen, die man schon an den in Wien gegebenen komischen Opern vorgenommen hat, werden ihn die Meinungen des kaiserlichen Hofs über die Schauspiele, sowie den Geschmack des Direktors noch besser kennen lehren, damit er Ansichten entsprechen könne, die so klug als beherzigenswert sind. Das Wiener Burgtheater ist räumlich beinahe den Pariser Häusern gleich, ja der Saal sogar schöner und größer, nur fast stets weniger gefüllt; doch ersetzt die Gegenwart der kaiserlichen Familie die fehlenden Zuschauer.

Die Schauspieler sind die besten, die man aus ihrem Vaterland mit dem Köder beträchtlicher Gagen und der Gunst einer wohltätigen Kaiserin heranziehn konnte. Ihre Majestät steht ihren neugebornenen Kindern Pate. Es ist ein einziger Schauspieler während seiner Verpflichtung gestorben[40]), sie hat seiner Witwe eine Pension ausgesetzt. Alle diese Vorteile haben ausgezeichnete Kräfte an Wien

gefesselt, und unzweifelhaft wird man stets eine der besten Theatergesellschaften hier beisammenhalten.

Das Ballett ist sogar im allgemeinen in Wien besser ausgestaltet als in Paris, wenigstens was Ausstattung und Musik betrifft. Man gibt viel auf das Kostüm, die Ausstattung besorgt ein guter Meister; den Vorwurf bestimmt gewöhnlich der Graf Durazzo, und er bemüht sich um Abwechslung. Indessen, da er in dieser Beziehung kein anderes Verdienst anstrebt, als der Begabung der Kompositöre behilflich zu sein und sie zu ergänzen, so möge H. Favart versichert sein, falls er den Plan von einigen Balletten übernehmen wollte, so würden diese immer wohl aufgenommen sein. Es besteht die Möglichkeit für den Direktor, die Tänzer, Musiker und die Dekorationen der beiden Theater auf einem allein zu vereinigen, und die Prachtentfaltung, die er sich beehrt verschwenderisch für die Unterhaltungen bei Hof auszustreun, läßt der Einbildungskraft eines Dichters freies Feld, Vorwürfe für Festlichkeiten oder Ballette zu ersinnen.

Wenn H. Favart eine neue komische Oper geschrieben hat, möge er es nicht unterlassen, sie nach Wien zu senden, wenngleich er sie für Paris bestimmt hat. Der Graf Durazzo wird sie vom Ritter Gluck oder anderen geschickten Tondichtern in Musik setzen lassen, die entzückt sein werden, so reizende Verse zu bearbeiten. Dichter und Musiker erweitern so ihren Ruf durch gegenseitige Unterstützung und sie werden doppelt gewinnen, indem einer für den andern arbeitet. H. Favart erhält von der neuen Musik soviel er wünscht, ohne etwas aufwenden zu müssen.

In dieser Beziehung dürfte sich die Aufgabe für H. Favart dahin beschränken, für das Wiener Theater einige Kuplets oder Verse an Stelle derer zu verfertigen, in denen in Paris Zweideutigkeiten vorkommen. Er braucht sich nicht zu bemühn, Anspielungen auf die Sitten der Deutschen zu machen, die es nicht so wie die Franzosen lieben, sich über ihre verschiedenen Lächerlichkeiten zu unterhalten. Wenn man übrigens eine Nation vor ihr selbst darstellen will, so muß man sich ihrer Sprache bedienen, um wahre, treffende und lehrreiche Bilder zu entwerfen, man muß, wie es Molière getan hat, das Volk den Großen und die Großen dem Volk zeigen. Aber die französische Sprache ist, wenn sie auch stark gepflegt wird, doch in Deutschland noch nicht genug verbreitet, als daß man versuchen könnte, französische Stücke ausdrücklich für eine fremde Nation zu schreiben.

Ein vorübergehender Aufenthalt in Wien könnte Herrn Favart nicht genügen, wenn er die feinen und gröberen Unterschiede zwischen Wiener und Pariser Sitten kennen lernen wollte; er würde die vornehme Welt eingehend studieren müssen, und in diesen Landen hat sie keinen Verkehr mit Schöngeistern. Der Titel Literat bedeutet in Deutschland nichts, hier gibt es höchstens Gelehrte, für deren Pedanterie die Hofkreise keine Neigung haben.

Zu Beginn seines Briefwechsels mit dem Grafen Durazzo kann Herr Favart also von jetzt an für die Wiener Theater von seinen komischen Opern einrichten, was ihm gefällt, und wenn es beliebt, auch das Programm zu einem Ballett verfassen.

Herr Favart wird fortlaufend den Grafen Durazzo von allen großen oder kleinen Vorfällen benachrichtigen, die sich an den vier Pariser Theatern ereignen und womöglich auch von denen aus der Provinz. Man erwartet also Mitteilungen, die sich beziehen auf die Autoren, Tondichter, Schauspieler, Sänger, Musiker und Debutanten; sowie auch auf Tänzer, Ballettmeister, Theatermaschinerie und Dekorationen, die Aufmerksamkeit verdienen. Zu diesem Zweck möge er dem Grafen Durazzo alle 14 Tage schreiben, er sende alle Theaterwerke, die nach 1760 erscheinen und irgend von Bedeutung sind, direkt oder indirekt nach Wien; er lege sie in Pakete mit der Adresse des Grafen Durazzo, die er an den Sekretär S. E. des Grafen Starhemberg gelangen lassen möge. Die Auslagen, die H. Favart diesbezüglich hat, werden ihm vergütet werden. Nach den ersten drei Monaten wird man mit ihm das entsprechende Honorar vereinbaren, man wird es als jährliche Summe oder für jedes Werk festsetzen."

Favart erwiderte die Einladung Durazzos erst am 14. Jänner 1760. Er nahm an, ohne ein Honorar zu begehren, indem er die Gelegenheit ergreift, auf die Geschichte der *opera comique* kurz einzugehen. Auch dieser Brief sei teilweise deutsch wiedergegeben:

„*Monseigneur*. Der Titel Ihres literarischen Beraters ist für mich so wertvoll, daß ich ihn als größten Vorzug betrachte. Ich darf sagen, daß ich immer das, was mir eine Auszeichnung bedeuten konnte, dem, was mich bloß materiell bereichert hätte, vorangestellt habe. Das Glück zu haben, Ihnen mit meinen Diensten nützlich sein zu

können, wird mir die schmeichelhafteste Belohnung sein, es ist der Preis, den ich erstrebe.

Ich weiß, wie sehr allzu freie Ausgelassenheit und der üble Geschmack an Zweideutigkeiten den guten Sitten widerstreitet und wie sehr es von Mangel an Respekt zeugen würde, wenn man es wagen sollte, Ihrem tugendhaften Hof unschickliche Bilder zuzumuten.

Die *opéra comique* trägt aber leider immer noch allen gegenteiligen Bemühungen zum Trotz die Spuren ihres Ursprungs an sich. Dieses Spektakel wurde eingeführt von den Ueberresten der alten, von Ludwig XIV. unterdrückten italienischen Truppe, setzte sich bald fest und fand Zulauf in jenen Zeiten des Rauschs und Schwindels, wo das Lawsche[41]) System, alle Stände durch schnelle, leicht verdiente Glücksfälle verwirrend, naturgemäß die Verderbins von Geschmack und Sitten nach sich zog. Die opéra comique spricht also die Sprache jener Gesellschaft und die Freiheit ihres Tons muß man viel weniger ihren Verfassern als der Oeffentlichkeit selbst zur Last legen. Le Sage, Fuzelier, d'Orneval und Piron waren es zuerst, die dieses Theater zu veredeln suchten. Sie reinigten es von seinen größten Obszönitäten, aber sie erfüllten ihre Aufgabe nicht ganz, denn die Ueberzeugung war zu allgemein, daß die zynische Freiheit dieses Genre ausmache und entscheidend kennzeichne. Es war Zeit notwendig, das Gebrechen zu beheben, erst ganz allmählich ist man soweit gekommen, dieses Schauspiel für anständige Leute etwas würdiger zu gestalten. Ich selbst habe diesbezüglich mein Möglichstes getan, doch weiß ich, daß es noch viel zu bessern gibt. Dessen mich zu befleißen, wird mein oberster Grund-

satz sein, wenn es gilt, komische Opern für Wien zu verfassen oder einzurichten."

Das Verhältnis zu Favart empfand Durazzo alsbald peinlich, da er ihm wegen der knappen Geldwirtschaft bei Hofe, die beständig zu den erwähnten Theaterkrisen führte, besonders 1761, keine entsprechende Bezahlung aussetzen konnte. Daß der Franzose eine solche mehrmals geradezu ablehnte, war natürlich nicht ernst zu nehmen, wie sich später zeigte, als seine Landsleute gerade auf diesen Umstand bei der Kaiserin unter schweren Anklagen hinwiesen. Da ist es wichtig, daß Durazzo am 13. Juni 1761 bereits den Briefwechsel abzubrechen versuchte mit Hinweis darauf, daß er gezwungen sei, nach Italien zu verreisen, wo er den bevorstehenden Wechsel in der Direktion der Hoftheater abwarten wolle. Wir sind in der Lage, diesen Brief durch einen andern zu ergänzen, der gleichzeitig an den Grafen Starhemberg gerichtet ist und im Staatsarchiv erliegt. Er zeigt die korrekte Gesinnung Durazzos.

Monsieur. J'ai l'honneur de se mettre à V. E. cy jointe une lettre, que je viens d'ecrire à M. Favart et après l'avoir lûe, elle pouvra avoir la bonté de la luy faire presenter par M. de Piler, ou par qui elle jugera à propos. Les appointements annuels, dont il jouissoit pour la correspondence litteraire, qu'il avoit avec moi pour la Direction Theatrale de Vienne, etoient de 1500 francs ainsi arrangès par M. de Sorba. Il a reçu les premiers six mois de l'année 1760 avec 750 Livres. Il se rend justice luy même en avouant, que dans cette derniere année il s'est beaucoup negligè à cause de plusieurs

autres occupations, dont il etoit opprimè; et je crois, qu'on pourroit reduire sous ce tems les dits appointements à mille l. seulement.

Je prie V. E. de faire arranger cela en luy faisant paier par son secretaire la somme qu'elle jugera à propos, ainsi que ses deboursès jusque à ce jour, ou au dernier de ce mois. On pourra luy faire entendre, que finissant ainsi avec le mois de juin, il n'auroit à l'avenir plus rien à pretendre à ce sujet. L'oeconomie outrèe, et presque sordide, qu'on cherche à introduire au Theatre qu'on a pris en butte, tandis qu'on jette l'argent per mille autres moiens, me force à me priver de cette correspondence, qui etoit certainement utile, et même presque necessaire pour le service. Pour mon particulier j'ecrirai de tems en tems au Sieur Favart, et je verrai dans la suitte ce que je pourrai luy donner pour cela. Si les choses se montent sur le pied qu'on voudroit, je serai obliger de quitter cette besogne, qui devient trop ennuieuse, lorsque par un epargne mal entendu on n'est pas le maitre de conserver, ou attirer icy des sujets qui puissent faire l'honneur.

En attendant je demande a Favart encore quelques sujets, que V. E. verra dans une note jointe à ma lettre pour completer nôtre Troupe, je prie V. E. de m'envoier au plutòt sa reponse.

Je la supplie aussi de faire signer à Favart une quittance des sommes qu'il aura reçu du secretaire de V. E. tant pour ses debourses, que pour honoraire, et il faut, que dans cette quittance on exprime, que le tout a servi pour la Direction Theatrale de Vienne, à fin que j'en puisse avoir mon rem-

boursement; et V. E. m'indiquera en m'envoient la ditte quittance de quelle façon je dois à mon tour la faire rembourser, ce qui sera executè sur le champ.

Aus diesen Zeilen ergibt sich also, daß Favart ein bestimmtes jährliches Honorar (1500 fr.) ausgesetzt erhalten hatte, von dem man ihm allerdings Abzüge zu machen suchte. Favart schrieb monatlich zwei bis drei Berichte, im Jahr 1761 sandte er aber bis Juni tatsächlich nur vier, größtenteils auffallend kurze Briefe ein. Durazzo sah sich bei den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln außer Stand, das vereinbarte Honorar aufzubringen, mußte daher trachten, die Korrespondenz aufzulassen und beauftragt den österreichischen Gesandten in Paris damit, die Angelegenheit zu ordnen, denselben, der auch seinerzeit das Honorar vereinbart hat. Er äußert für die Folge nur die Absicht, falls er Direktor bleibe, sich gelegentlich ohne Verpflichtung bei Favart Rat zu holen. Es zeigt sich aber, daß Favarts Berichte regelmäßig weiterlaufen, ohne daß von der Sendung des Grafen Starhemberg eine Spur ersichtlich ist; gelegentlich bedankt sich der Dichter überschwänglich für erhaltene Geldbeträge, so am 15. April 1762, wo er beteuert, er sei tausendmal besser bezahlt, als er verdiene, er habe ja nichts zu verlangen und bitte um die Gunst, dem Grafen schreiben zu dürfen und Antwort zu erhalten; oder am 21. Mai 1763, wo er die von Piller empfangenen 1500 l. mehr eine Wohltat als ein Honorar nennt u. s. f. Durazzo wieder betitelt ihn „*associé au Theatre de Vienne*" und deutet ihm an, daß er seine Briefe an höchster Stelle vorlege.

Favart beschränkt sich übrigens nicht auf den Briefwechsel mit Durazzo, er schreibt auch an Hebert, der ihm Einzelheiten über das Wiener Theater mitteilen muß, und später an den Regisseur Rousselois. Ein Theaterstück für Wien zu schreiben, unterläßt er allerdings, nachdem gleich zu Anfang der Verbindung ein Versuch mit dem Plan zu einer Idylle „*Les Albanes ou l'amour vengé*" fehlgeschlagen hatte. Er hatte seinen Entwurf dem Grafen eingehend entwickelt und für die Hochzeitsfeierlichkeiten des Erherzogs Josef bestimmt. Durazzo lehnte aber ab. Die Sache war ihm zu anspruchsvoll und für die vorhandenen Kräfte ungeeignet. Aus den gleichen Gründen konnte auch die Anregung des französischen Schriftstellers Alexandre Deleyre, der sich vom Juli 1759 bis Juli 1760 in Wien aufhielt, nicht verwirklicht werden, Rousseau dazu zu bewegen, seine Oper „*Les Muses galantes*" in Wien zur Aufführung zu bringen. Deleyre legt seinen Plan brieflich Rousseau vor, der aber nichts davon wissen will, seine Musik „erzfranzösisch" nennt und schlecht macht. Deleyre muß die betreffende Briefstelle dem Grafen Durazzo, der Rousseau aus dem Salon der Mad. Dupin persönlich kennt, vorlegen und er sagt, daß Durazzo zwar nicht alles Schlechte glaubte, was darin stand, aber doch über den erzfranzösischen Geschmack stutzte[42]). Durazzo gab dann zur Hochzeit Josefs den „*Devin du village*", obwohl Rousseau auch dagegen war und erst Verbesserungen vornehmen wollte.

Voll Eifer aber war Favart als literarischer Beirat und als Theateragent für Wien tätig. Seine Briefe sind reich an Vorschlägen und Hinweisen auf ge-

eignete Kräfte für Schauspiel, komische Oper, Ballett und Bühnenpersonal, und sie enthalten eingehende Berichte über alle Neuigkeiten in Theater und Literatur von Paris. Es werden dabei folgende Opern zum großen Teil ausführlich besprochen, deren Partituren zumeist von Favart und Piller, dem Sekretär des österreichischen Botschafters in Paris nach Wien eingesendet werden:

1760: *La veuve indécise, intermède en un acte* von Vadé und Duni. Die Erstaufführung war 1759, 1760 wurden vom Komponisten neue Arien hinzugefügt.

Les Paladins von Rameau und *Psichè* von Mondonville in der Académie de musique.

Le maitre en droit, opéra bouffon von Lemonnier und Monsigny. Sie wurde 1763 in Wien aufgenommen.

Les Précautions inutiles, pièce en un acte avec des ariettes von d'Accard und Chrétien.

Thémire Délivrée, ballet-pantomime von Billon, *dit* Biglionni.

Le Soldat Magicien, opéra bouffon von Anseaume und Philidor.

La Fortune au Village, parodie d'Eglé von Madame Favart, Musik von Gibert.

Dardanus von Rameau, Text von M. Bernard (!) in der Académie.

Le Pretendu, comédie en vers et ariettes von Riccoboni und Gavinié. Sie wurde 1762 in Wien aufgenommen.

1761: *L'Isle des Fous, opéra bouffon* von Anseaume und Duni. Sie wurde 1761 in Wien aufgenommen.

Hercule mourant von Dauvergne in der Académie.

La Fausse Turque, opéra comique von Brunet und Gibert.

Georget et Georgette, opéra comique von Harni und Alexandre.

Le Procès ou la Plaideuse, comédie mêlée d'Ariettes von Favart und Duni.

Le Cadi dupé, opéra bouffon von Lemonnier und Monsigny.

Le Bal bourgeois, opéra comique von Favart Auch einige Arien dazu hat Favart nach eigener Aussage komponiert.

On ne s'avise jamais de tout, opéra bouffon von Sedaine und Monsigny. Sie wurde in Wien 1762 aufgenommen.

Les deux amis ou le vieux Coquet, comédie en vers, mêlée d'ariettes von le Bret und Papavoine.

Armide von Lully in der Académie.

Pygmalion, ballet von Billioni.

Am 11. November zeigt Favart die Absendung folgender Partituren durch Piller an: *l'Isle des Fous, le Peintre amoureux, le Diable à quatre, le Jardinier et son Seigneur und Georget et Georgette,* am 29. Dezember folgt *le Cadi dupé* u. a. m.

1762: *Annette et Lubin, pastorale mêlée de vaudevilles et d'ariettes* von Favart. Sie wurde in Wien 1768 aufgenommen.

Annette et Lubin, pastorale von Marmontel und de la Borde.

Le Corsaire, intermède d'un mousquetaire (d. i. l'amant Corsaire von Anseaume et Salverte und dem Marquie d'Offemont).

Sancho Pança, intermède von Poinsinet, *dit le Mystifié* und Philidor.

Les Caractères de la Folie, ballet en trois entrées de M. Duclos, *musique de* M. Bury.

Les Soeurs Rivales, comédie en ariettes von Ribardiere und Desbrosses.

Le Roi et le Fermier, comédie en prose, mêlée d'ariettes von Sedaine und Monsigny. Sie wurde in Wien 1763 aufgenommen.

Iphigénie en Tauride von Desmarets und Campra in der Académie.

La Cecchina, intermède italien von Goldoni und Duni.

1763: *Le Milicien, comédie en prose mêlée d'ariettes* von Anseaume und Duni.

Polixène von Joliveau und Dauvergne in der Académie.[40])

Le Gui de chêne au le Gui l'an neuf, pièce en ariettes, von M. de la Jonquière (d. i. Mad. de Sarobert?) und La Ruette.

Les souhaits du Bucheron von Guichard und Philidor.

La Bagarre, opéra comique von Poinsinet und und Walamder (d.i. Van Maldere).

Le bon Seigneur, opéra comique en un acte von Desboulmiers und Desbrosses.

Apelle et Campaspe, comédie heroique, mêlée d'ariettes von Poinsinet, *le mystifiè* und Gibert.

Les deux Cousines, intermède en un acte von de la Ribardière und Desbrosses.

Ismène et Ismènias von Laugeon und Delaborde in der Académie.

Les deux Talents, opéra comique von Bastide und Chevalier d'Herbain.

L'amant Sorcier, intermède, Musik von Vigade.

Zélie et Lindor, intermède von Pelletier und Vigade.

Le Rendezvous, intermède von Legier und Duni.

1764: *Le Sorcier, pièce en prose et ariettes* von Poinsinet und Philidor.

Die Aufgabe Favarts als Vermittler von Theaterpersonal bestand hauptsächlich darin, erstens eine gute vielseitige Schauspielerin zu suchen, die zugleich als erste Kraft in der komischen Oper in Betracht kommen konnte, und zweitens dann vom Jahr 1762 an auch eine erste Tänzerin als Ersatz für die Leclerc aufzutreiben. Beides war mit den größten Schwierigkeiten verbunden und ist Favart nicht geglückt. Wohl macht er viele Vorschläge und nennt Namen über Namen, seine vielfachen Bemühungen aber

haben keinerlei greifbaren Erfolg. Eine lange Reihe von Schauspielerinnen zieht in seinen Briefen vorüber, denen die Gewandtheit zuerkannt wird, in Wien erste Rollen in tragischen und komischen Stücken zu tragen, zugleich aber auch in den komischen Opern eine gepflegte Stimme zu zeigen. Letzteres war ein Haupterfordernis. Favart tastet Paris und die Provinz nach verfügbaren Künstlerinnen ab, manche sagen sogleich ab, andere lassen sich in Verhandlungen ein, die plötzlich durch eine andere Verpflichtung abgebrochen werden, bei einigen wieder führen die Besprechungen, die oft mit der Mutter oder mit Verwandten gehalten werden, hart ans Ziel, das aber doch nicht erreicht wird. So bemüht sich Favart 1760 u. a. besonders um die hübsche junge Mlle. Lulli aus Marseille, die im Tragischen wie Komischen als gleich vorzüglich gilt und in den *opéras comiques* studiert ist, allerdings nicht in den *opéras bouffons*, sie soll zu Ostern 1761 in Wien eintreffen, man erwartet sie aber vergeblich. Aehnlich ergeht es später mit der Demoiselle Oyer, die gleichfalls verpflichtet wird, aber nicht einrückt. Auf Veranlassung des Grafen Starhemberg, der allen Personalfragen stets volle Aufmerksamkeit schenkt, tritt Favart an Mlle. Clairon heran, die übertriebene Bedingungen stellt, sowie an ihre Rivalin Mlle. Dubois, ein reizendes Geschöpf von achtzehn Jahren, voll Theatertalent, deren Ansprüche ihr Bevollmächtigter, der Graf de Serzale vertritt: abgesehen von einer entsprechenden Gage verlangt sie, in Begleitung eines „Major domus“ zu reisen, der samt zwei Bedienten freigehalten werden solle. Die junge Bürgerstochter Mlle. Lafond wieder, die für die komische Oper besondere Vorzüge mitbrächte, sehr musikalisch ist und nett

die Harfe greift, ginge mit Vergnügen nach Wien, auch ihre Mutter wäre einverstanden, mit Rücksicht auf die Strenge des Wiener Hofs, wenn sie nicht doch schließlich einem Antrag des Prinzen Conti den Vorrang gäbe. Wie dann im Jänner die Vereinigung der *Opéra Comique* und des *Théâtre Italien* in Paris durchgeführt wird, und einige gute Kräfte frei werden, ist Favart voller Hoffnung. Er setzt sich sehr für Mlle. Collet ein, die bereit ist, nach Wien zu gehn, diesmal lehnt aber der Wiener Regisseur Rousselois ab. Hingegen gelingt es nicht Mlle. Luzy zu gewinnen. Die Mutter der kleinen Durancey, einer vielversprechenden Anfängerin, hat Sorge, daß ihre Tochter in Wien die richtige Art zu singen und vorzutragen verlerne, einzelne in Wien verabschiedete Schauspieler streuen nämlich gehässige Nachrichten und Verleumdungen aus, die Favart in seinen Absichten recht behindern. Besonders verwickelt gestalten sich endlich seine Bewerbungen um Mlle. Beaupré. Zunächst muß der Wiener Hof dazu bewogen werden, ihre ganze Familie mit zu übernehmen, Bruder und Schwägerin, dann gilt es, mit allen Mitteln französische Anträge auszustechen, der Kampf um die Schauspielerin wird zur diplomatischen Affaire, der Gegenpart erreicht beinahe ein königliches Verbot für Komödianten aller Art, die Grenzen Frankreichs zu verlassen. Favart regt in seiner Verzweiflung an, in Wien eine Theaterschule zu begründen, was Durazzo aber aus finanziellen Gründen zurückweist. Noch schwerer wird es Favart, eine erste Tänzerin zu beschaffen, das stellt er in eine Linie mit den Versuchen um den Stein der Weisen. Die Tänzerinnen stünden in Paris bei Adel und Finanz unerhört hoch im Preise, ungarische



SOUS LA PROTECTION
DE LEURS
MAJESTES IMPERIALES
ET ROIALES
&c. &c. &c.

LE Président & le Conseil d'Economie de la Ville de Vienne engage par le présent Contract Le *Sieur Soullé et la Demoiselle son Epouse actuellement dans la Troupe des Comédiens françois à Lyon*

pour jouer en chef, ou en partage, sur les Théatres de la ville de Vienne, ou autres lieux, qui seront ordonnés *Savoir le Sr. Soullé les Comiques tant premiers, que seconds françois et italiens, chanter dans l'opera Comique et agrémens des pièces et la Dlle son Epouse, pour les premiers roles tant Tragiques que Comiques, françois et italiens, les reines, grandes Coquettes, mères nobles, et chanter dans l'opera Comique et les agremens des pièces. Se reserve la Suprême Direction le droit de disposer des jeunes premiers Roles, et de décider sur la convenance des dits Roles.*

Et par contre le dit Conseil d'Economie fera paier par la caisse Théatrale *au dit Sieur Soullé et à la Demoiselle son Epouse pour eux deux ensemble pour leur année Théatrale*

la Somme de *trois mille huit Cent florins argent de vienne.*

paiable tous les mois par portion égales,

joueront en outre les Srs Soullé [illegible] roles François

WIENER SCHAUSPIELERKONTRAKT 1760

Plus ſera payé au dit Sieur Soullé et à la D.lle Bonfoyer La ſomme de cent Cinquante florins pour un Chacun, c'est à dire trois Cent florins pour eux deux ensemble, pour les frais de leur voiage, et la même somme pour leur retour s'ils quittent le service le tems de leur engagement expiré - - - - - - - - - - - -

Se fourniront —— l'equipage nécéſſaire à leurs — emplois hors ce qui regarde le Magazin & ſe conformeront —— a tout ce qui ſera ordonnè par la ſupréme Direction pour le choix des pieces, la convenance des roles, & generalement pour tout ce qu'Elle jugera nécéſſaire au bien & à l'utilité du ſervice.

Tous les Acteurs & Actrices ſont censés être engagés en chef, le partage n'etant admis que pour la facilité du ſervice.

Le preſent engagement validera dans toute ſa force & teneur depuis pacques 1761 — jusqu'à la fin du Carneval 1762 — Sans qu'aucune des deux parties s'en puiſſe dédire ſous quelque pretexte que ce ſoit; excepté le cas d'un ordre Souverain, & pour lors en recevant l'année Théatrale courante en entier, & l'argent de ſon voiage, Le dit S.r Soullé et la D.lle Bonfoyer ne pourront — rien pretendre au dela. Fait double à Lyon ce 29e aout 1760.

[signature]

Soullé

Prinzen seien nicht so versessen auf schöne Pferde, wie die französische Lebewelt auf Ballettdamen. Gagen von 9000 bis 10.000 Livres seien üblich. Die ersten Körbe teilen aus Mlle. Guimard und Mlle. Pouponne. Eine günstige Gelegenheit bietet sich, als Baletti *l'ainé* sich anbietet, ein Schüler von Dupré und Gavillier, in seiner Begleitung ist eine blutjunge 16jährige Tänzerin, Mlle. Dumalgé, angeblich seine heimliche Ehegattin. Für dieses Paar scheint man sich aber in Wien nicht erwärmt zu haben, die Sache zerschlug sich. Wir sehen endlich auch Metastasio an den Bemühungen um eine Tänzerin beteiligt, er empfiehlt eine Signora Dey an Favart, deren Gesundheit Luftveränderung brauchte, Favart rät aber ab, da sie nicht erster Güte sei und Durazzo schließt auch mit ihr nicht ab.

Favart versorgte nur wenige Kräfte nach Wien. So den Theatermaler Tremblin 1760, der aber alsbald nach Rußland weiterzog, wo er 1762 durch Selbstmord endete, dann 1761 die Schauspielerin Sanslaville — das übrige neue Personal von 1761 hat Graf Starhemberg zusammengebracht, der z. B. den Kontrakt des Ehepaars Soullé direkt an Durazzo übermittelte; dieser Kontrakt liegt im Staatsarchiv. 1762 folgte der Schauspieler und Dichter Dancourt, ein persönlicher Freund Favarts, der 1762 in Paris als Schauspieler und Autor vergeblich sein Glück versucht hatte, 1763 M. Godard, den auch Zinzendorf erwähnt und 1764 M. de la Ribardière. Mit Guerin, den Zinzendorf gleichfalls hörte, kam es zu einem Prozeß in Paris, der für die Direktion günstig ausging.

Dancourt, genannt *l'Arlequin de Berlin*, schrieb an Favart am 25. April über seine ersten Eindrücke. Er er-

lebte einen sehr warmen Empfang durch den Grafen Durazzo, — der sich auch Favart gegenüber sehr lobend über Dancourt äußerte —, der Franzose, der die teilnehmende Förderung des Grafen später mit üblem Undank lohnte und arge Intrigen gegen ihn anzettelte, richtete einen lyrischen Erguß an seinen neuen Direktor, den dieser sogleich an Gluck zur Vertonung weitergab. Dancourt sagt, Gluck sei als Musiker von der Wiener Gesellschaft und besonders von den Theatersängern sehr geschätzt. Er ist aber mißtrauisch, er kann sich unmöglich vorstellen, daß ein Deutscher den französischen Gesang beherrschen könne. Daß er bald bekehrt wurde, bezeugt sein Textbuch zu „*La Rencontre imprévue*". Dancourt spricht auch von zwei anderen Wiener Musikgrößen, die er Virtuosen nennt, sieht eine Oper des berühmten Hasse[44]), wobei er das Orchester sehr lobt, während er in der Wertschätzung des verschnörkelten Gesangs sehr vom allgemeinen Wiener Urteil abweicht, und berichtet über Scarlatti. Dieser lebe in Wien auf Kosten Glucks, der reich genug sei, um die Feder einem Italiener zu reichen, der es nicht ist. Durazzo zögere Favarts Soliman und Lubin zu geben, weil er keine Sultanin und Annette habe, die sich mit der Madame Favart messen könne. So befürchtet er, daß die Stücke nicht gefallen könnten, es bedeute dies aber, sie überhaupt nicht spielen zu können, denn wo könne er finden, was er suche? Hier erfahren wir von einer Dame Eydoux (Hedoux?) des Wiener Theaters, die beide Rollen führen könne: sie sei weder jung, noch schön, aber sie habe viel Talent und eine sehr hübsche Stimme. Der Graf meine jedoch, daß das ein Schade für diese Stücke sei, denn das Publikum urteile hier

mit den Augen. „Ich sagte ihm, Herr, warum verhätscheln Sie diesen Fehler? Man soll es anleiten, mit der Seele zu urteilen."

La Ribardière, der in Paris für Monsigny und Desbrosses drei Libretti geschrieben hatte, wird 1763 von Favart nach Wien empfohlen, als Durazzo eine dramaturgische Kraft braucht. Es gilt einmal, für Laxenburg fünfaktige Stücke in dreiaktige einzurichten, und dann hauptsächlich die komischen Opern zurechtzupassen, kleine Arien einzulegen und verschiedene Aenderungen vorzunehmen, wie sie immer notwendig sind. Zur Probe bearbeitet Ribardière in Paris eine ältere fünfaktige Komödie neu zu einem Dreiakter, daraufhin wird er als Schauspieler und Schriftsteller mit 4000 fr. verpflichtet. Er debütierte aber erst nach Durazzos Abgang im Mai 1764.

Favart bemühte sich auch um die Herausgabe der Partitur von Glucks Orfeo, die Durazzo auf eigene Kosten in Paris stechen ließ. Ueber die Geschichte dieser Unternehmung berichtet Adolph Jullien zusammenfassend in seinem Buch „*La Cour et l'opéra sous Louis XVI.*"[45]), die Korrekturen besorgte Philidor, den Berlioz auf Grund dieser Tatsache später eines Plagiats an Gluck bezichtigte, der Stich zog sich über ein Jahr hin, der Verkauf ließ in den ersten Jahren so ziemlich alles zu wünschen, nur ganz wenige Exemplare wurden abgesetzt, die Abrechnung beschäftigt beide Beteiligte noch sechs Jahre später. Favart hatte einen Teil der beträchtlichen Auslagen auf sich genommen. Auf Glucks Bedeutung durch den Grafen Durazzo eindringlich verwiesen, kommt er übrigens auf den seltsamen Einfall, ihn (und Hasse) 1762 für die Vertonung eines

guten Marsches für die Schweizer Garde beim Premierminister dem Duc de Choiseul in Vorschlag zu bringen. Rameau, Mondonville und Dauvergne hatten eingereicht, aber ohne genügend Beifall zu finden.

Durazzo machte seinerseits Favart nicht bloß mit Gluckscher Musik, sondern überhaupt mit den wichtigsten Wiener Theaterereignissen bekannt, er sandte ihm die Textbücher zu Tetide, Alcide, Armida, Prometeo und Trionfo di Clelia, die Favart alle ausführlich beurteilt. Metastasio und Migliavacca werden dabei mit Lob bedeckt. An Metastasio zeige sich der erlesene Geschmack des Wiener Hofes, wo die gräßlichen Stoffe vermieden, glückliche Lösungen gewünscht seien. Im Gegensatz zu den Engländern und vielen Franzosen male er nie grauenhafte Katastrophen, obzwar er alle großen Leidenschaften errege. Durazzo wieder äußert sich über den Wiener Geschmack gelegentlich des großen Erfolges von *Le roi et le fermier*, das gleich 10 Wiederholungen erlebte. „Niemals hat eine komische Oper in diesem Land mehr Erfolg gehabt, weil man hier nichts allzu Rührendes, nichts allzu Verliebtes und noch weniger etwas Gemeines wünscht." Dieses Stück halte sich in der Mitte, es sei nicht zu zart und nicht zu plump. Um etwas ähnliches zu erzielen, lasse er daraufhin Le Sages *Les Pélerins de Mecque* einrichten, das Schlüpfrige daraus entfernen, das Feine davon verstärken. Die Musik werde Gluck schreiben *„homme sans contredit unique dans son genre"*. Den Text besorgte Dancourt.

Das war aber zu einer Zeit, wo Durazzos Stellung bereits erschüttert war und gegen ihn, der eben noch

mit Erfolg versuchte, einen Mann wie Goldoni[46]) für Wien zu gewinnen — Favart beglückwünscht ihn zu dieser Akquisition —, war im Verborgenen eine neue Gegenpartei tätig, von deren Rädelsführern einer eben Dancourt gewesen zu sein scheint. Wir erfahren einiges darüber aus den Briefen, die dieser mit Favart wechselte. Schon im März 1763 war, wie wir hören, die Finanzgebarung Durazzos abermals angegriffen worden, die Nachprüfung seiner Rechnungen besorgte ein Franzose, M. Johann Theodor Gontier, der als Bücherzensor, Herausgeber der *Gazette Impériale* zu Wien, sowie als Erzieher in der kaiserlichen Familie und Freund van Swietens besonderen Einfluß hatte.[47]) Die Ergebnisse hätten zur Folge gehabt, daß der Graf nun nichts weniger als geschätzt bei Hofe sei. Erwägungen, die mit dem Theater nichts gemein haben, hielten ihn noch am Platz, doch könne er plötzlich stürzen, zumal Gontier gewisse Dinge wisse, die man nicht sagen dürfe. Nun scheint Favart, der, wie gesagt, Durazzo gegenüber wiederholt sich ganz anders ausdrückt, Dancourt in Angelegenheit seiner Honorierung um Vermittlung angegangen zu sein. Wir sahen, daß Durazzo mit Favart anfangs ein Honorar ausgemacht hatte, daß er im zweiten Jahr bei der Geldknappheit in Wien gezwungen war, es herabzusetzen und die Beziehungen sogar zu lösen. Der Briefwechsel ging trotzdem weiter und berichtet sowohl von gelegentlichen Zahlungen an Favart, wie auch von der Bereitwilligkeit des Parisers, jede Bezahlung abzulehnen. Nichtsdestoweniger wird von Dancourt der Hinweis Favarts mit echter Theaterfreude an der Intrigue aufgegriffen und aufgezäumt. Er zeigt sich ebenso empört über Durazzos Geiz, wie sonst über seine

Verschwendungssucht, und gemeinsam mit Gontier wird ein raffinierter Verschwörungsplan entworfen, diesen Umstand gegen den Theater- und Musik-Capo wirksamst auszunützen. Der Kaiserin soll Glauben gemacht werden, Favart beziehe jährlich 5—600 fl. und Favart muß in einem an Gontier gerichteten Briefe, den Dancourt in Wien aufsetzt und dessen Konzept in seinem Märzbrief erhalten ist, nach einigen gut gewählten Schmeichelworten für die Kaiserin unauffällig die Bemerkung einfließen lassen, daß er von Durazzo für seine Mühe niemals etwas verlangt oder erhalten habe. Diesen Passus soll dann Gontier bei Hof kommentieren! Favart wird dabei noch durch die Bemerkung gereizt, daß Durazzo in Paris mit einem andern Schriftsteller Briefwechsel suche. Ueber dieses Gerücht muß Favart bei Durazzo Aufklärung verlangt haben, da es der Graf bald darauf in einem Brief zurückweist. Favart antwortet Dancourt, daß er seinen Briefentwurf „charmant" finde und ihn annehme. Er gibt zugleich eine Darstellung der Geschichte seiner Korrespondenz, die in manchen Punkten aufklärt. Da man ihm die gewünschten Mitteilungen über die Wiener Truppe vorenthalten habe, sei er um die Aufführung des Werkes gekommen, das er für die Hochzeit des Erzherzogs Josef gedichtet hatte. Es hieß „*L'Amour piqué par une abeille*" und enthielt eingestreut einige andere Bilder aus dem griechischen Altertum: *L'Amour perdu et retrouvé, Venus blessée par son fils* und *l'Amour corrigé par Venus*. Das Stück war blindlings geschrieben, ohne Kenntnis der darstellenden Kräfte und in einer, wie er glaubte, neuen Form, halb Oper, halb *opéra comique*. Man habe ihn bedeutet, daß die vorhandenen Personen für

die Aufführung sich nicht eigneten, was vielleicht eine höfliche Wendung gewesen sei dafür, daß das Werk nichts tauge. Er habe diese Art dramatische Idylle begleitet mit dem Plan eines historischen Divertissements in vier Akten, genannt *Les Albanes*. Diese Idee sei später mit Erfolg verarbeitet worden. Favart gesteht, daß er über die Zurückweisung gekränkt war, ja vertraulich bekennt er sich zu der Schwäche, geradezu wütend gewesen zu sein. Er habe sofort dem Grafen Durazzo geschrieben, daß sein Talent wohl nicht den Erwartungen entspreche und daß er es nicht für richtig halte, die angebotenen 1500 l. als Jahreshonorar zu erhalten.[48]) „Er erwies mir die Ehre, mich beim Worte zu nehmen. Ich zögerte ein Vierteljahr, verlangte für die Zukunft nichts und habe seither umsonst gedient. Ich bat bloß, mir die Ehre seiner Korrespondenz weiter zu schenken und er erwies mir die Ehre, meinen Wunsch anzunehmen." Auch die Verrechnung seiner Auslagen habe zu wünschen übrig gelassen und er sei gezwungen gewesen, aus der eigenen Tasche eine recht ansehnliche Summe zuzusetzen. Diese Darstellung übertreibt offensichtlich, der direkte Verkehr Favarts mit Durazzo, der allerdings nicht als freigebiger Protektor auftreten konnte, zeugt gegen diese Auslegung, die in den Grundzügen doch mit Durazzos Aeußerungen übereinstimmt. Auffallend ist wohl, daß sich Favart mit seiner schlecht honorierten Aufgabe abfand, aber die Verbindung mit dem Wiener Hoftheater mag ihm gewiß manche andere Vorteile eingebracht haben. Die häufigen Beteuerungen seiner Anspruchslosigkeit Durazzo gegenüber erhalten allerdings durch dieses Vorgehen hinter Durazzos Rücken eine merkwürdige Beleuchtung. Es ist

ferner zu beachten, daß Favart auch nach Durazzos Entlassung aus der Wiener Stellung mit ihm in brieflicher Verbindung blieb und es neuerdings an Versicherungen seiner Hochachtung und Dankbarkeit nicht fehlen ließ. Das Ränkespiel gegen Durazzo hatte Erfolg. Gontier, der über Favarts Verhalten entzückt ist, läßt der Kaiserin durch eine Hofdame die Angelegenheit vortragen, beide Briefe Favarts werden vorgelegt. Man zweifelt nicht, daß sie über die Art, wie Favart behandelt wurde, empört sein wird, wisse sie doch gar nicht, daß Favart etwas für sie gearbeitet habe. Es werde sie sehr verdrießen zu erfahren, daß Favarts Gedicht im Schreibtisch des Grafen geblieben sei, ohne zu ihr zu gelangen. Das schreibt Dancourt am 30. Juli, er empfiehlt noch eine Abschrift der Idylle nach Wien einzusenden. Den Entwurf der *Albanes* habe der Graf wohl verwendet, aber als eigenen Einfall ausgegeben unter dem Titel *Les Forges de Lemnos*, dazu habe er den Plan durch vier bis fünf schlechte Vaudeville-Kuplets von Sieur Drouin verunreinigt, dem früheren berühmten Schauspieler, der jetzt Gutsbesitzer ist und für seine „geniale" Leistung glänzend bezahlt wurde.

Durazzo scheint sich schon längere Zeit in seiner Stellung nicht mehr ganz sicher gefühlt zu haben. Aus den Akten des Hofkammerarchivs ergibt sich, daß er sich schon anfangs 1763 bemühte Gluck, Angiolini und der Bodin eine Pension zu verschaffen. Gluck war auch durch die Auflösung der Kapelle des Prinzen von Hildburghausen 1761 betroffen worden. Am 21. Jänner wendet sich Durazzo an die Kaiserin in folgenden Noten:

Pension für Gluck und Angiolini

1.) „Le talent reconnu pour la composition Theatrale du Sieur Gluck, et la deference, qu'il a montrè à se prêter à tous les genres de musique, que je luy ai demandès, soit pour les Ballets, soit pour les operas comiques, ou les grands operas, dans les quels il s'est toujours distinguè depuis l'Innocenza giustificata il y a dix ans, jusques à present, et la recherche, qu'on fait de luy dans toutes les villes d'Italie, et dans plusieurs Cours d'Allemagne m'engagent à supplier V. M. de me permettre de m'assurer de luy, en luy promettant de sa part une pension des six cent florins, dont il jouira lorsqu'il seroit hors d'ètat de servir, ce que, vû son age, doit être tres eloignè; je suis sur par la, sans qu'il en coute à V. M. de l'attacher toujours d'avantage au service de V. M. soit pour ce qui regarde la direction des spectacles, soit pour le service de la musique vocale, de la chambre, et de la table, à quoi il a etè emploiè jusques à present sans aucune recompense. Il continuera à travailler dans ces deux parties sans rien demander au dela des appointemens ordinaires que la Direction Theatrale luy a accordès à proportion des ses compositions."

2.) „Votre Majesté a daigné me permettre de declarer au Sieur Angiolini, que continuant à servir la Direction Theatrale de V. M. et les Theatres privilegiès en qualitè de premier danseur, et de Compositeur des Ballets — avec les mêmes appointemens, dont il a joui jusques à present, elle vouloit luy assurer pour le cas qu'il fut obligé de se retirer, ou qu'il ne pourroit plus remplir ces deux objets une pension de six cent florins. dont il jouiroit toute le reste de sa vie. Le S. Angiolini

aiant acceptè ces conditions . . . j'ose supplier . . . V. M. d'ordonner, qu'il en soit expedié un decret en forme, qui serve de sureté au S. A. . . ."

3.) La reconnoissance avec la quelle la Demoiselle Bodin a reçu la nouvelle de la grace que V. M. a bien voulu luy faire, en me permettant de l'assurer, qu'elle auroit une pension de sixcent florins, lorsqu'elle seroit obligèe de se retirer du Theatre, l'a engagée à accepter de rester avec les mêmes appointements qu'elle a eu jusques à present pour autant de tems, que sa Personne, et ses talents pourront luy être agreables. J'espère, que V. M. voudra ordonner, qu'on luy en expedie un decret en forme, qui serve de suretè a la Demle. Bodin, et qui luy prouvant la satisfaction, que V. M. a eu de ses services pour le passé, l'anime à redoubler de zele, et d'activitè pour se rendre toujours plus digne des bontés que V. M. a daignè luy temoigner.

Am 5. April hält der Hofkammerpräsident Herberstein einen diesbezüglichen Vortrag. Maria Theresia entschied: „Die Decreten sind mit der in denen beygebogenen Noten enthaltenen Bedingnis: *pour le cas, qu'il fut obligé de se retirer ou lorsqu'elle seroit obligé de se retirer du Theatre* auszufertigen, die Pensionen selbst aber sind auf die *Theatral Cassa* anzuweisen", und am 26. April erfließt ein Hofkammerdekret an den musikalischen Kompositeur Gluck, an Angiolini und die Bodin, das je 600 fl. Pension zusagt, „falls er (sie) sich retirieren würde müssen". Im Jänner 1766 wurden dann vom Cammeralzahlamt außer diesen drei Pensionen noch folgende andere gezahlt: an die Witwe Ribous (seit 1760: 300 fl.), an die Actrice Ber-

nardi (seit 1762: 200 fl.), an die Witwe Heberts (seit Juni 1763: 100 fl.), an den Acteur Clavareau (seit 1765: 400 fl.). Außerdem an den Pantalon Leinhaas (seit Oktober 1765: 700 fl.) und den Tänzer Philipp Gumpenhueber (seit Jänner 1766: 200 fl.). Am 26. April 1762 hatte übrigens die böhmisch-österreichische Hofkanzlei die Hofkammer von folgender Resolution der Kaiserin verständigt: 1.) daß vor jeglichem Eintritt des Theatraljahres von der Theatraldirektion ein Etat der Ausgaben nach Maß wie die Kaiserin die Spektakel gehalten wissen wolle, formiert und nach Hof gegeben werde, 2.) daß dieser Etat, wenn a. h. Orts approbiert, der *Caisse Generale* mit dem Auftrag zugestellt werde, daß dieselbe der Theatraldirektion hernach den ausfallenden Betrag monatlich zur Bestreitung der Unkosten ausfolgen lasse, hingegen aber 3.) daß sowohl die Recette als die von den Spieltischen eingegangenen Gelder monatlich und quartaliter auf den Fuß des Etats ohne weitere Rückfrage gesetzt und der Ueberschuß übernommen werde, falls sich einer finde, endlich 4.) daß alles, was durch Spektakel oder Spiel eingeht, als ein unangreiflicher Fond zur Unterhaltung der einer kaiserlichen Residenz anständigen Spektakel zu assignieren, der Generalkasse zu übergeben und wenigstens bis zur vollendeten Erbauung eines neuen Theaters zu oberwähnten Objekten gewidmet zu lassen sei, weswegen auch der k. k. Hofmusik- und Spektakeldirektor Graf v. Durazzo an das Finanzdepartement angewiesen worden ist.

Der Sturz Durazzos erfolgte im März 1764 gelegentlich der Krönung Josefs zum römischen König. Durazzo machte die Reise nach Frankfurt mit, ebenso bekanntlich Gluck. Anfangs März fuhren beide zunächst nach Paris, um den Stich der Orfeo Partitur zum Abschluß zu bringen. Durazzo hatte sich in Paris durch Vermittlung Favarts auch Festkleider anfertigen lassen. Jullien teilt aus dem Tagebuch des Graveurs Wille mit, daß dieser am 2. März den Besuch von Durazzo und Gluck erhielt, während am 9. März Gluck und Coltellini vorsprachen. Das, was sich in Frankfurt und Heussenstamm zutrug, sowie Andeutungen über den Zusammenhang der Verabschiedung Durazzos mit der der Tänzerin Geoffroy-Bodin, kann man aus den Briefen Josefs II. an Maria Theresia entnehmen.[49]) Am 23. März schreibt Josef über eine Audienz des Grafen Durazzo in deutscher Uebersetzung folgendermaßen: „Der Graf Durazzo ist auch gekommen, er merkt etwas, denn er hat viel Wasser in seinen Wein getan; er hat mir gesagt, daß er an E. M. wegen der Spektakel und der neuen für Wien bestimmten Tänzer geschrieben habe. Er ist sehr unzufrieden, daß man die Geofroy gehn lasse, endlich hat er mir gesagt, daß er seinen Dienst aufgeben und sich einer andern Sache zuwenden wolle, da man ihn nicht unterstütze, daß er von Feinden umgeben sei und daß er beabsichtige, für sechs Monate die Direktion des Gesangs an Reutter abzugeben, das Theater an einen andern, aber in Wien zu verbleiben. Das alles hat er mir lang und eindringlich gesagt. Ich habe ihm scherzend erwidert, er sei auf seiner Reise verdrießlich geworden und schlechter Laune,

man solle eben einen jungen Mann wie ihn nicht ohne Aufsicht über Land senden." Am 26. März erwähnt Josef diese Angelegenheit weiter: „Was Durazzo betrifft, haben Sie aus einem meiner Briefe ersehn, daß er eine Ahnung habe und St. Julien (der Oberstküchenmeister) hat mir gestern erzählt, daß seine Frau ihm geschrieben habe, Mad. Durazzo sei auf dem Gipfel ihrer Freude und Zierotin (Graf) zusammen mit Guadagni leite die Schauspiele. Sie rechnen darauf, mit ihren Bezügen als Musikgraf in Wien zu bleiben, aber sie machen ihre Rechnung ohne Wirt. Ich glaube, daß E. M. sehr gut daran tut, diese beiden Personen, die dennoch gefährlich sind, zu entfernen, da sie schon genug Verwirrung gestiftet haben." Am 2. April, den Tag vor der Krönung, endlich hören wir von Durazzos Demission: „Unter der großen Zahl von Empfängen, die ich gestern hatte, fand sich auch der Graf Durazzo, der mir seine Demission mitgeteilt hat und mich zugleich bat, ihn der Gnade von E. M. zu empfehlen. Sein Bestreben ist es, dem Grafen Losy bei der Baudirektion beigegeben zu werden. Wenn Sie ihn in Wien zu behalten wünschen, glaube ich, daß er in dieser Verwendung E. M. dienlich sein könnte. Sonst hofft er als Minister zu meinem Bruder Leopold nach Toskana gesandt zu werden, aber wie ich glaube, täuscht er sich damit."

Durch die Vermittlung des Fürsten Kaunitz, der seinen Günstling nicht mehr halten konnte, fand sich eine andere Lösung. Der dreiundsiebzigjährige Graf Philip von Ursin-Rosenberg hatte den Gesandtschaftsposten in Ve-

nedig eben verlassen, und diese Stelle erhielt nun der Graf Durazzo. Khevenhüller berichtet darüber am 30. April: „Graf Sporck hat ganz neuerlich die Direktion der Musique an Stelle des Conte Durazzo überkommen, als welcher *par une anecdote très particulière bon malgré* austreten müssen, dafür aber durch die Protektion des Herrn Hofkanzlers, mit dem er in der größten Intimité gestanden, die sehr honorable und auch lukrative *ambasciata di Venezia* zur Indemnisation erhalten hat." Im Feber 1765 erwähnt er dann nochmals die „ganz besondere Anekdote, die der Feder nicht wohl kann anvertraut werden." Ueber den Abgang der Geoffroy berichtet Khevenhüller am 8. Mai 1764 gelegentlich des ersten Auftretens der als Ersatz für sie aus Turin verschriebenen Sa. Steffani, einer sehr jungen und hübschen Tänzerin: „hingegen hatten wir unsere beste *Danseuse: la Bodin ou Geoffroi* verloren, die kurz vor dem Austritt des *Conte Durazzo par disgusto* das *Theatre* quittiert hat." Casanova traf die Bodin 1766 ganz zurückgezogen in Orleans. Am 1. Mai 1764 erfließt ein Hofdekret an Reutter, den neuernannten Hof- und Kammermusikdirektor Grafen von Sporck und das in der Subordination an ihn anzuweisende Musikpersonale betreffend. Sporck, der das Amt als Generaldirektor der Schauspiele nach dem Wiener Diarium am 2. Mai antrat, war zuvor Appellationspräsident in Prag. Am 4. Juni 1766 weist ihm das Cammeral Zahlamt „jene 5115 fl., welche er gleich seinem Vorfahrer H. Gr. v. Durazzo *pro aequivalenti* eines freyen Pharaon Spieltisches in denen Theatern zeithero bezogen hat" an. So hoch belief sich also das Jahresgehalt des „Obristen Theatral Direktors". Am 10. Dezember 1764

wird noch bestimmt, daß die von Durazzo zurückgelassenen Hofquartier-Mobilien und Effekten seinem Nachfolger zum künftigen bloßen Genusse käuflich abzugeben und dem Hofmobilieninventar einzuverleiben seien.

Bei Maria Theresia war Durazzo dauernd in Ungnade gefallen, so oft sie in Briefen bei Besuchen ihrer Kinder in Venedig auf ihn zu sprechen kommt, nennt sie ihn einen Intriganten („*terrible faccendone*") und warnt vor ihm.[50] Durazzo bezog in Venedig, laut Vortrag vom 30. Juni 1764, 12.000 fl. Gehalt, also bedeutend mehr als in Wien, dazu blieb ihm eine Pension von 2000 fl., die ihm 1755 verliehen worden war und 2500 fl. waren als Reisegelder ausgesetzt. Das Wiener Staatsarchiv verwahrt Gesandtschaftsberichte Durazzos aus Venedig vom 8. August 1764 bis zum 3. November 1784. Durazzo hielt sich wiederholt in Wien auf, am 2. April 1765 schreibt er aus Wien an Favart, — im April 1770 richtet er ein Schreiben an ihn aus Genua, wo er zum Besuch seiner Angehörigen weilte —, und Zinzendorf trifft im Oktober und November 1773, sowie im März 1774 mit Durazzo in Wien zusammen. Am 7. Juni 1779 macht Zinzendorf dem Grafen Durazzo in Mestre seine Aufwartung. Er erzählt in seinem *Journal*, daß der Gesandte hier eine Scheuer in ein sehr wohnliches Haus verwandelt habe, im Garten ein Theater eingerichtet sei, eine Menagerie, ein botanischer Garten u. a. m. Mad. Durazzo sei eine für ihr Alter noch sehr schöne Frau. Auch in Wien war übrigens der Garten Durazzos auf der Landstraße besonders gepflegt gewesen; als nach seinem Scheiden Graf Montecucculi das Grundstück gekauft hatte, wurde er wegen seiner vielbesprochenen „galanten und herzigen Zu- und Einrichtung" als Kuriosität viel

besucht. Durazzo lebte in Venedig nach dem Bericht des Grafen Lamberg[51]) ungemein glanzvoll, er hatte sechs Hotels (— und 1000 *„autels“* in allen Herzen —), Häuser in Mestre, Treviso, Padua. Lamberg rühmt die Schönheit und Liebenswürdigkeit der Madame Durazzo, Kostbarkeiten aus seinen Gärten u. a. m. Auch in Venedig blieb er den schönen Künsten zugetan: Er unterstützte 1771 Mozarts Auftreten, er förderte 1776 Schuster, den Metastasio an ihn gewiesen hatte. Als schön ausgestattetes Buch, geschmückt mit Durazzos Bild, gab der Conte Bartolommeo Benincasa die *„Descrizione della raccoltà di stampe di S. Conte Jacopo Durazzo, esposta in una dissertazione sull'arte dell'intaglio a stampa“* 1784 in Parma heraus. Schon Favart hatte übrigens Festliteratur für Durazzo gesammelt. Durazzo erlebte nun auch die Genugtuung, daß sein Wirken am Wiener Hoftheater 1780 in den *Essais sur la Musique* von De la Borde warme Anerkennung fand. Er ist darin *Commandeur de l'ordre de S. Etienne d'Hongrie* genannt. Casanova erwähnt in einem Brief von 1783 ein Zusammentreffen mit Durazzo in Mainz, wobei der Graf nach Holland reiste. Die Wiener Nationalbibliothek besitzt endlich noch einen Brief Durazzos aus Genua von 1794 an M. Ch. Scapin in Padua, eine Büchersendung betreffend. Gestorben ist er nach der *Gazetta urbana veneta* in Venedig am 15. Oktober 1794, nachdem ihm seine Frau am 3. September desselben Jahres in Padua vorangegangen war.[52])

Nach dem Sturz Durazzos waren auch die Tage des französischen Theaters gezählt. Der plötzliche Tod des Kaisers Franz am 18. August 1765 hatte die Auflösung der französischen Gesellschaft zur Folge. Auf eine „alleruntertänigst

eingereichte supplicata“ hin wurde am 18. Oktober 1765 das Universal Cammeral Zahlamt angewiesen, „für den Caspar Angiolini 400, dann der Elisabeth Favier und dem Franz Marchand jedem 50 Ducaten zur Entschädigung ihrer angeblichen Forderung als ein Regal zu verabfolgen“. Nach der Trauerzeit blieb unter der Pachtung Hilverdings das französische Spektakel ausgeschaltet, dafür wurde die *opera buffa* ständig gepflegt. Sie wurde von Gassmann geleitet, der als Nachfolger des mit Durazzo ausgetretenen Gluck 1764 zunächst als Ballettkomponist aufgenommen worden war. Als dann unter Affligio im Frühjahr 1768 wieder eine französische Truppe ins Burgtheater einzog und da bis zum Feber 1772 wirkte, wurde auf die komische Oper gar kein Wert gelegt, nur im ersten Jahr — 1768 — wurde sie gepflegt, später hören wir in Müllers Genauen Nachrichten, daß sich ein Mitglied der Truppe, Herr Sainville, eigentlich dem Theater gewidmet hatte, um den Tenor in der *opera bouffon* zu singen, daß ihm aber in Wien die Gelegenheit mangle, sich in seiner eigenen Bestimmung zu zeigen.

Im folgenden sei der Spielplan der französischen Gesellschaft, soweit er die komische Oper betrifft, näher betrachtet. Die Titel werden französisch zitiert, womöglich nach den Wiener Textbüchern. Diese sind, wo nichts anderes angegeben ist, bei I. L. N. de Ghelen, *Vienne en Autriche* gedruckt. Fundort ist die Wiener Nationalbibliothek, wo Signaturen ohne weitere Angabe erscheinen. Die Musiksammlung an der Nationalbibliothek macht die Operntextbücher jetzt in eigener Aufstellung bequem zugänglich, die im folgenden genannten bisher unbekannten Partituren

und Spartizelle der Musiksammlung gehören dem Handschriftenstock an, den Robert Lach gesichtet hat und katalogisiert. Ihre genaue Bestimmung erfolgt hier. Zu den zeitgenössischen Quellen ist noch zu bemerken, daß Khevenhüllers Tagebuch die Jahre 1752—1759, 1764—1767 beschreibt, während die zwischenliegenden Jahrgänge fehlen. Dafür umfaßt Zinzendorfs Journal für Wien folgende einschlägige Jahre: Feber 1761 bis August 1763, — darauf unterbricht eine Reise nach Deutschland —, Dezember 1763 bis Ende März 1764. Dann erfolgt eine Reise Zinzendorfs nach Italien, die sich bis zum Oktober 1766 hinzieht, nach kurzem Aufenthalt in Wien reist er übrigens im November 1766 nach Holland und kehrt erst Ende September 1770 nach Oesterreich zurück.

Vaudevillekomödien beherrschen die ersten Jahre allein.

1752:

Le Coqu de village, Opéra comique in einem Akt, in Vaudevillen und Prosa, von Favart. Nach Khevenhüller am 21. Juni in Laxenburg. Im *Répertoire de la ville de Vienne* Nr. 4. Zuerst aufgeführt in Paris, *Foire St. Germain* 31. März 1743, gedruckt in Favarts *Théâtre complet, Duchesne,* 1763, Bd. VI., mit 20 von den 74 Vaudevillen-Arien in Noten.

1755:

Les Amours champêtres, Pastorale in einem Akt, ganz in Vaudevillen, v. Favart, Wiener Textbuch (15 Lieder), 128. F. 315, Gesangspartitur 17.880 und Suppl. mus. 1036. Im „*Répertoire*“ Nr. 1. Nach Khevenhüller 1758 wiederholt.

Die Wiener Vaudeville-Anfänge sind in Wotquennes Thematischem Verzeichnis der Werke Glucks wiedergegeben. Zuerst aufgeführt am 2. September 1751 in Paris, *Théâtre Italien,* als Parodie auf den vierten Akt der *Indes Galantes;* gedruckt im *Théâtre complet,* Bd. I., mit 15 von den 81 *airs* in Noten. In Wien wurde der Text etwas gekürzt, einige Vaudeville sind gestrichen, andere aber zugesetzt. Die Szenenzählung ist von Szene 6 an selbständig, u. zw. wird eine Szene zugefügt. Das Schlußduett hat einen neuen Text.

Les Amours de Bastien et de Bastienne, Opéra comique. Representé pour la premier fois a Laxenburg le 16. Juin 1755. Seconde Edition. In einem Akt, ganz in Vaudevillen von Favart, Frau Favart und Harny de Guerville. Nach Khevenhüller auch am 5. Juli in Wien. Textbuch 128. E. 551, Gesangspartitur Suppl. mus. 1040. Im „*Répertoire*" Nr. 2. Wiederholt 1757, nach Zinzendorf 1761 und 1763 in Wien und Schönbrunn. Zuerst am 26. September 1753 in Paris, *Théâtre Italien* als Parodie auf Rousseaus *Le Devin du village.* Gedruckt im *Théâtre complet,* Bd. V. mit 14 der 46 Arien in Noten. In Wien ist nur der Schluß schlichter gehalten als in Paris.

La Vengeance inutile (ou Raton e Rosette), Opéra comique in einem Akt, ganz in Vaudevillen von Favart. Nach Khevenhüller am 14. September, Textbuch 128. F. 314, Gesangspartitur Suppl. mus. 1035. Im „*Répertoire*" Nr. 10. Zuerst am 28. März 1753 in Paris *Théâtre italien* als Parodie auf Mondonvilles *Titon et l'Aurore,* dessen Musik teilweise übernommen war. Gedruckt im *Théâtre complet,* Bd. II, mit 16 der 81 Arien in Noten. Eine zweite Parodie

auf dieselbe Oper schrieb bald darauf Vadé: *le Rien, parodie des parodies de Titon et l'Aurore,* am 10. April 1753 in der *Opéra comique.* In Wien ist die Rolle der Perrette gestrichen, wodurch größere textliche Aenderungen notwendig wurden. In Paris waren drei Szenen mehr als in Wien gezählt.

Khevenhüller erwähnt am 22. Mai 1755 eine opéra comique *„La surprise"*. Damit ist das kleine Stück *„La Niece vengée ou la double surprise"*[53]) gemeint in einem Akt mit Prolog, Epilog und Divertissements von Pannard und Fagan, zuerst am 27. August 1731 in Paris, mit von Gillier zusammengestellter Musik, dem wir unter dem Titel *„Les petits comédiens"* 1758 wiederbegegnen werden. Es fehlt aber im *„Répertoire"*.

1756:

Le Magazin des Modernes, Opéra comique in einem Akt, in Vaudevillen mit gesprochenem Prosadialog von Pannard. Nach Khevenhüller am 3. und 8. Mai in Laxenburg. Textbuch 128. F. 326, Gesangspartitur Suppl. mus. 1033. Im „Répertoire" Nr. 6. Wiederholt nach Khevenhüller 1764. Zuerst am 3. Februar 1736 in Paris, nach Parfaicts Dictionnaire, nach Pannards *Théâtre* 1763, Bd. II, zuerst 1733 *„sur le théâtre de la Foire"*. Darin sind auch einige Arien mit Noten wiedergegeben. In Wien ist die Figur der *Bagatelle* entfernt, daher die erste Szene gestrichen und später die Szenenfolge geändert.

Tircis et Doristée, Pastorale in einem Akt, ganz in Vaudevillen von Favart. Nach Khevenhüller am 10. Mai in Laxenburg. Gesangspartitur 17.881 und Suppl. mus. 1039.

Im „*Répertoire*" Nr. 9. Nach Khevenhüller 1758 wiederholt. Der Violinist des französischen Theaters Champée zeichnet die Handschrift 17.881 als Kopist. Zuerst am 4. September 1752 in Paris, *Théâtre Italien* als Parodie auf Lullys *Acis et Galatée*. Gedruckt im *Théâtre complet*, Bd. II, mit 22 von 92 *airs* in Noten. In Wien wurden starke Striche gemacht, die Rollen der Nebenfiguren Colinette, Babette, Guillaume fehlen, daher auch mehrere Szenen. Das Original hat 17 Szenen, die Wiener Bearbeitung nur 6.

Le Chinois poli en France, *Opéra comique* in einem Akt, ganz in Vaudevillen von Anseaume. Nach Khevenhüller am 2. Juni in Laxenburg, „zugleich mit einem vor kurzer Zeit auch zu Paris zuerst produzierten chinesischen Ballett". Textbuch 128. E. 548, Gesangspartitur 17.882 und Suppl. mus. 1038. Im „*Répertoire*" Nr. 3. Nach Khevenhüller 1759 wiederholt. Zuerst am 20. Juli 1754 in Paris, *Foire St. Laurent* als Parodie auf Sellittis *Il Cinese rimpatriato*. Die Anfänge der „*airs accompagnées*" der Wiener Handschriften sind in Wotquennes Katalog wiedergegeben. Das Stück enthält in Wien 6 Szenen mit insgesamt 62 Vaudevillen. Die Gesangspartitur enthält nur 8 davon, gezählt 1—6, 10 und 11.

Le Déguisement pastoral, *Opéra comique* in einem Akt, ganz in Vaudevillen von Bret. Nach Khevenhüller am 12. Juli in Schönbrunn. Gesangspartitur 17.883. Im „*Répertoire*" Nr. 5. Zuerst am 27. Juli 1744 in Paris, *Foire St. Laurent*. Die Vaudeville-Anfänge sind bei Wotquenne wiedergegeben. Bei der Aufführung in Brüssel, 12. September 1759, ist die musikalische Einrichtung Pierre van Maldere zugeschrieben.

Le Trompeur trompé ou la Rencontre imprévue, Opéra comique en un acte, par M. Vadé, ganz in Vaudevillen. Textbuch 128. F. 325, Gesangspartitur Suppl. mus. 1034. Im „Répertoire“ Nr. 8. Nach Zinzendorf 1761 wiederholt. Zuerst am 18. Feber 1754 in Paris, *Foire St. Germain.* (Vadé, *oeuvres,* Bd. III.) Das Stück umfaßt 19 Szenen mit 88 Vaudevillen. 15 davon sind in der Gesangspartitur als *„airs nouveaux“* notiert, wobei zum großen Teil auf die Seite des Wiener Textbuches verwiesen ist. Diese „neuen Arien“ sind aber größtenteils die schon in Paris vorgeschriebenen Liedchen, von den drei in Paris notierten *„Airs principaux“* wurden nur zwei, u. zw. stark vereinfacht, aufgenommen.

1757:

La Repetition interrompue, Opéra comique in einem Akt, Vaudeville gemischt mit Prosa von Favart und Pannard. Im *„Répertoire“* Nr. 7, daher vor Ostern 1757 aufgeführt. Zuerst am 6. August 1735 in Paris, *Foire St. Laurent* nach Pannard, *théâtre* Bd. II, am 14. März 1757 von Favart unter dem Titel *„La Repetition interrompue ou le petit maitre malgré lui“* überarbeitet auf dem *Foire St. Germain* gespielt. Im *Théâtre complet,* Bd. VIII, drei Arien sind notiert. Der Prolog, der die Generalprobe einer *opera comique „le petit maitre malgré lui“* einleitet und das Theaterleben vors Publikum bringt, ist hauptsächlich in Prosadialog geschrieben, mit fünf eingestreuten Vaudevillen, die *opera comique* besteht nur aus Vaudevillen (45), doch werden die Zwistigkeiten des Personals, in die der Souffleur, der Direktor, der Autor verwickelt sind, in Prosa behandelt.

Cythère assiegée, Opéra comique en un acte, ganz in Vaudevillen von Favart. Textbuch 99.404 A, gedruckt *Vienne* 1757, eine Beteiligung Glucks ist nicht ersichtlich, erst in den Quellen von 1759. Wiederholt mit Arien von Gluck 1759, nach Zinzendorf auch 1762. Zuerst am 7. Juli 1748 in Brüssel und am 12. August 1754 in Paris, *Opéra Comique.* Im *théâtre complet,* 7. Band. Die Musik von 68 der 89 Arien war separat zu kaufen. Ueberarbeitung von *Pouvoir de l'amour ou le Siège de Cythère,* Vaudeville mit Prosa von Favart und Fagan de Lugny, 1738, *Foire St. Laurent.* In Wien wurden kleine Aenderungen in Text und Vaudevillen angebracht, besonders in der 7. Szene und am Schluß, wo die 11. und 12. Szene in eine einzige zusammengelegt sind.

Les Amours de Lucas et de Colinette, Comédie en vers et en un acte, par Madame Favart (mit Favart und Chevalier). Textbuch 128. F. 323, auch in der Sammlung Portheim vorhanden. Wiederholt nach Zinzendorf 1761 und 1764. Zuerst unter dem Titel *La Fête d'amour, ou Lucas et Colinette* am 5. Dezember 1754 in Paris, *Comédie Italienne,* im *Théâtre complet* im 5. Band mit den Melodien von 9 der 10 Arien. Diese Komödie wurde zum größten Teil rezitiert, nur die 3., 4., 5. und 12. Szene haben Liedeinlagen, besonders die 5. In Wien ist die 2. Szene etwas gekürzt, am Schluß ist ein anderer Schlußgesang statt der beiden Pariser Vaudeville eingefügt. Auch der Prolog fehlt natürlich.

Les Amours de Bastien et Bastienne, Wiederholung, Textbuch 128. F. 374.

Von 1758 an werden vorwiegend komische Opern gespielt *(Opéras bouffons).*

1758:

Les petits Comédiens, Opéra comique in einem Akt, Vaudeville und Prosa, *par* Pannard *et* Fagan. Nach Khevenhüller am 13. September in Wien von Kindern gespielt. Textbuch 128. F. 359. S. Pannards *Theatre* im 2. Band. Der Prolog hat 3 Szenen mit 7 Vaudevillen, das Stück 17 Szenen mit 50 Vaudevillen (in Wien sind zwei gestrichen), dann schließt in Wien gleich das Schlußvaudeville, dem ursprünglich ein kurzer Prosaepilog und ein Divertissement voranging.

L'Egiptienne, Comédie en deux actes en vers, meslée d'ariettes, traduite de la Zingara, Intermede italien. Von Favart. Textbuch 128. F. 340. Nach Zinzendorf 1761 wiederholt. Zuerst unter dem Titel *La Bohemienne* am 28. Juli 1755 in Paris, *Théatre Italien.* Im *Théatre complet* 2. Band. Die Musik der 17 Arien ist zumeist aus dem Original von Rinaldo da Capua genommen. Vgl. darüber Wotquenne im Brüssler Katalog I, S. 387. Die in Paris bei de la Chevardière verlegte Partitur besitzt die Nat.-Bibl. unter S. A. 81. B. 49. Die Wiener Aufführung stimmt mit dieser Druckausgabe überein.

La servant maitresse, Comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, imitée de la serva padrone intermède italien. Textbuch 128. F. 397. Französische Uebersetzung von Baurans, zuerst am 14. August 1754 in Paris, *Comédie Italienne,* Musik nach Pergolesi, vergl. Wotquenne a. a. O. I. S. 382. Der Dialog ist gesprochen, in

den Szenen 1, 6 und 7 sind Rezitative eingestreut. Die Wiener Fassung verläuft in einem Akt und 7 Szenen mit Arien. Die Arie „*Charmante espoir*" (5. Szene) fehlt in Wien, das Schlußduett beginnt: „*Ma chere âme*". Szene 1 und 2 bildeten das erste Intermezzo des Originals.

Les troqueurs, Interméde in einem Akt von Vadé und Dauvergne. Textbuch in der Wiener Stadtbibliothek 58.584 A, Gesangspartitur Suppl. mus. 1037. Nach Zinzendorf 1761 wiederholt. Zuerst am 30. Juli 1753 in Paris, Foire St. Laurent mit Rezitativen. In Wien wurden die Verse gesprochen.

L'Isle de Merlin ou le Monde renversé, Opéra comique en un acte melée d'ariettes dont la Musique est de Mr. le Chev. Gluck. Nach Khevenhüller und nach dem Wiener Diarium am 3. Oktober in Schönbrunn. Khevenhüller sagt, das Stück hätte „bereits zu Laxenburg aufgeführt werden sollen, allein wegen der Mad. Bodin oder Geoffroy, die noch zu neu aus dem Kindbett gekommen war, bis anhero verschoben werden müssen". Ganz in Vaudevillen (72) mit noch 22 neuen Arien Glucks. 11 Szenen. Textbuch O. T. 5, Band 25. Gesangspartitur 17.876. Anseaume hat 1753 *(Foire St. Laurent)* Le Sage und d'Ornevals *Le Monde renversé* neu bearbeitet, das 1718 am *Foire St. Laurent* mit von Gillier ausgewählten, komponierten und eingerichteten Arien aufgeführt worden war. *(Theatre de la Foire 1737*, Band III.)

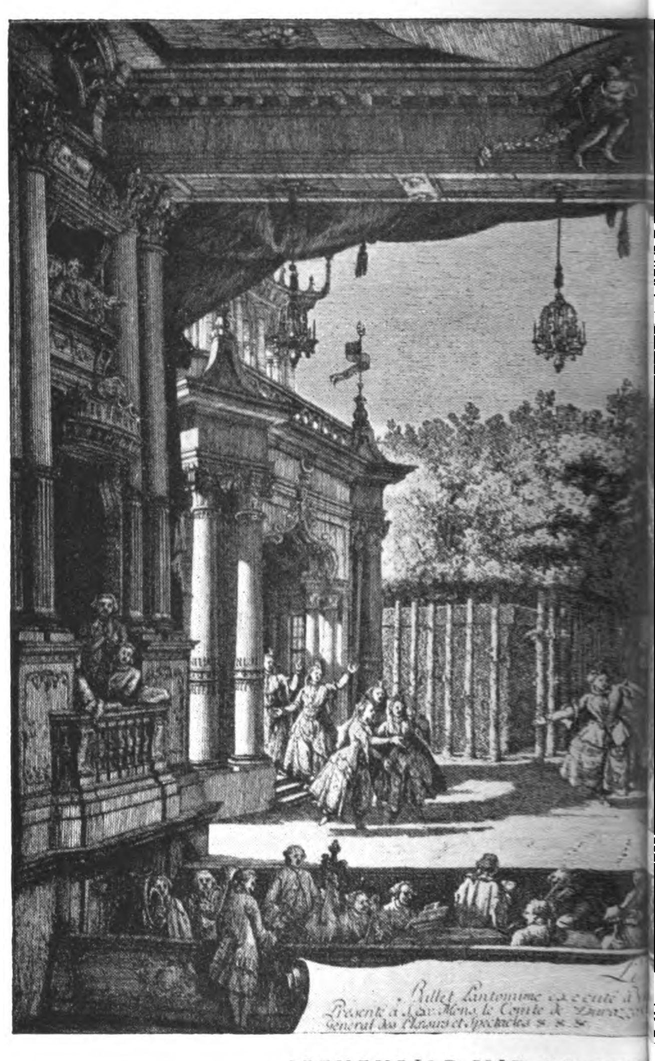
La fausse Esclave, Opéra comique en un acte. Melée d'ariettes. Seconde Edition. Cette pieçe à etè representée a Paris pour la Premiere fois le 22. Mars 1757 en deux actes — unter dem Titel *la fausse aventurière* am

Foire St. Germain —. Elle est de Mr. Anscaume et de Marcouville. On l'a reduite en un acte et on y à fait plusieurs autres changemens pour l'accomoder au Theatre de Vienne. N. B. Tous les Airs qui sont marqués Airs nouveaux sont de la composition de Mons. le Chevalier Gluck. Nach dem Textbuch 128. E. 547. Gesangspartitur 17.879. Nach Khevenhüller 1759 wiederholt. Ganz in Vaudevillen (51) mit noch 13 Nummern von Gluck. 8 Szenen.

Les Amours champêtres, nach Khevenhüller am 5. Oktober 1758 in Schönbrunn wieder gespielt. Er sagt: „Musik von van Malderen, virtuoser Violinist des Prinzen." Pierre van Maldere reiste als valet de chambre mit dem Prinzen Karl von Lothringen, dem Bruder des Kaisers und Gouverneur der österreichischen Niederlande. Er führte 1762 seine Oper *la Bagarre* in Paris auf. Leopold Mozart erwähnt in seinen Reisebriefen 1763 zu Brüssel drei Brüder van Maldere. Pierre van Maldere dürfte demnach auch in Wien bei der Einrichtung der Vaudevillspiele mitgewirkt haben. Wir haben gelegentlich des *Deguisement pastoral* schon von ihm gehört.

Tircis et Doristée, nach Khevenhüller am 15. September.

Ein Stich Canalettos stellt dar: *Le turc genereux, Ballet Pantomime, excutée a Vienne sur le théatre près la cour 26. Avril 1758. Presentée a S. Exc. Mr. le Conte de Durazzo . . . par Ber. Belotti di Canaletto.* Vielleicht betrifft das Favarts *Les Indes Dansantes,* zuerst am 26. Juli 1751 in Paris, *Théatre Italien,* in älterer Fassung bis 1743 zurückgehend als Parodie auf Rameaus *Les Indes galantes.* Im *Theatre complet* Bd. I. Wahrscheinlicher



SZENENBILD MIT ORCHE

in der rec



S DEM BURGTHEATER 1758
f Durazzo

ist aber, daß sich die Handschrift 17.874 auf diesen Stich bezieht: „*Airs et intermedes de la Tragedie.*" Dieses Partizell („*Per il Cembalo*") umfaßt den „*Prologue*" („*Sinfonia Janizaria*" *C*, „*Passigialia*" *a*, „*Porta Turcara*" *C*, „*Aria*" *A*, das „*Intermede premier*" (Programm, bezw. Szenar gegliedert *in* „*La visite des Turcs*", „*Le repas*", „*L'audience*" und entsprechend drei Musikstücke: „*Marche*" *C*, „*Concerto*" *C*, „*Finale*" *C*), das „*Intermede second*" (Programm, gegliedert in „*La priere*" und „*Pratique de dévotion des Derviches*" und die Musik: „*Aria*" *a*, „*Aria*" *A*.) endlich „*Epilogue*" („*Aria*" *Vivace C, Andante G, Allegro D*).

1759:

Le Diable a quatre, ou la double métamorphose. Opéra comique en trois actes. Par Mr. S. . . . (= Sedaine). 76 Vaudeville und Prosa. Nach Khevenhüller am 28. und 30. Mai, dabei wird ausdrücklich erwähnt, daß es „von dem geschickten dermaligen Theatral-Kapellmeister und Kompositore Cavaliere Kluck mit verschiedenen neuen Arien aufgeputzt worden war". Textbuch 128. F. 303 und 128. E. 554 „*Seconde Edition*", worin 4 Arien ausdrücklich „*nouveau*" betitelt sind. Gesangspartitur (Druck) M. S. 5210. Paris, bei de la Chevardière. Nach Zinzendorf wiederholt noch 1761. Zuerst am 19. August 1756 in Paris, *Foire St. Laurent.*

L'arbre enchanté ou le tuteur dupé. Opéra comique mêlé d'ariettes de la Composition de Monsieur le Chev. Gluck. In einem Akt, Vaudeville und Prosa, Text von P. L. Moline, nach Vadés *Le Poirier*, Paris, *Foire St. Laurent*, 7. August 1752. Textbuch, gedruckt bei Ghelen, 128, F. 372, ein zweites Textbuch aus demselben Jahr,

gedruckt bei Trattner, 128. E. 525, enthält keine Angaben über Gluck und *airs nouveaus*, es weicht im Text stark ab und hat nur Vaudeville. Gesangspartitur der 15 Nummern Glucks 17.902. Nach Zinzendorf noch 1761 mehrmals wiederholt.

Le suffisant, Opéra comique en un acte par Mr. Vadé, ganz in 94 Vaudevillen, 12 Szenen. Textbuch in der Fideikommißbibliothek. Gesangspartitur Suppl. mus. 1063. (16 Nummern.) Zuerst am 12. März 1753 in Paris, *Opéra comique.*

Le nouvelliste dupé, Opéra comique en un acte par Mr. Pannard. Vaudeville und Prosa. Textbuch in der Stadtbibliothek 58.575 A und in der Fideikommißbibliothek. Zuerst 1737 in Paris, *theatre de la Foire* nach dem *Théatre de Pannard,* Bd. II, nach Parfaict schon 1732. In Wien geringfügige Aenderungen und Kürzungen.

Le Chinois poli en France, nach Khevenhüller am 27. Mai in Laxenburg zugleich mit einem neuen chinesischen Ballett wiederholt.

La Fausse Esclave, nach Khevenhüller am 31. Mai in Laxenburg.

Cythère assiegée, nach den Gesangspartituren 17.875 und Suppl. mus. 1032 mit 25, bezw. 26 neuen Nummern von Gluck in Wien gesungen. Textbuch 128. F. 391: *C. a. Opéra comique en un acte melée d'ariettes dont la musique est de M. le Chev. Gluck.* Glucks Ouvertüre liegt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Vgl. Max Arend in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, IV. Jg., S. 94.)

1760:

Le caprice amoureux ou Ninette a la cour, Comédie en deux actes. Mêlée d'Ariettes von Favart. Textbuch 128. F. 324, *Vienne* 1760, Gesangspartitur 15.979. Nach Zinzendorf 1761 wiederholt. Nach Khevenhüller am 11. Juli 1764 in Preßburg bei *Notre Dame* von Pensionären vorgestellt. Zuerst am 12. März 1756 in Paris, *Comédie Italienne,* dreiaktig, bereits am 12. Feber 1755, als Parodie von Ciampis *Bertoldo in corte.* Im *Théatre complet* 3. Band. Die Arien wurden von Mad. Favart ausgewählt. Die Arienthemen hat Sonneck in seiner Studie über das Stück und sein Vorbild im Sammelband der J. M. G. 1910/11, S. 558, wiedergegeben, vgl. auch Wotquennes Brüssler Katalog I, S. 385. Die Wiener Nationalbibliothek besitzt außer der gestochenen Partitur (S. A. 81, B. 43) noch die Gesangspartitur einer Brüssler Aufführung von 1757 (Suppl. mus. 1062) und das Autograph einer Bearbeitung des Textes von Duni unter dem Titel „*Le retour au village*" (15.979). In Wien wurden die Nebenfiguren der beiden Dienerinnen Dorine und Clarice gestrichen, wodurch der zweite Akt zwei Szenen einbüßte. Auch sonst wurde gekürzt, sowohl im Dialog als auch in der Musik, das Echoduett nach Pergolese fehlt, das Schlußquartett ist durch eine Ariette der Ninette ersetzt, das Schlußdivertissement blieb aus.

L'Yvrogne corrigée, Opéra comique en deux actes: Par Mr. Anseaume et *** (Lourdet de Sarterre). *Mêlée d'Ariettes. La Musique est de Mr. le Chev. Gluck.* Textbuch 128. E. 549., Gesangspartitur 18.878. Partitur nach Arend im Besitz des Dr. Kolbe in Dresden. Nach Zinzendorf

1761 wiederholt. Neben Glucks Arien sind nur wenige Vaudeville gefordert. Der Prosadialog wird gesprochen. Der Text wurde zuerst am 23. Juli 1759 in Paris, *Foire St. Laurent,* mit Musik von La Ruette gegeben. Im Wiener Textbuch fehlen leider die ersten 14 Seiten, bis in die 4. Szene des 1. Akts. Außer den 15 Arien Glucks sind in der gesprochenen Prosa im Textbuch noch 5 Vaudeville vorgeschrieben.

Le devin du village, Intermede par J. J. Rousseau, nach dem Textbuch in der Fideikommißbibliothek, wie oben bemerkt, anläßlich der Hochzeit Erzherzog Josefs im Herbst aufgeführt. Die gestochene Partitur, *Paris chez Le Duc . . . Successeur . . . de . . . . Chevardière,* S. A. 81, D. 44. Nach Zinzendorf 1761 wiederholt. Zuerst zu Fontainebleau bei Hof am 18. Oktober 1752. In Wien wurde die Chorszene und die Pantomime in der 8. Szene ausgelassen, auch über die Schlußtänze findet sich keine Bemerkung im Textbuch. Die Rezitative wurden gesprochen.

Les aventures champestres. Ballet Pantomime composè sur des airs d'Opera comiques representés a Vienne. Par le Sr. Bernardi, Compositeur des Ballets du theatre allemand et executé le 19. Novembre 1760. Textbuch 128. E. 586.

1761:

La Veuve indecise, Opera comique de Mr. Vadé, Musik von Duny. Ein Akt. Textbuch 128. F. 595. Zuerst am 22. September 1759 in Paris, *Opéra Comique* als Parodie auf de la Fonts und Mourets *la veuve coquette,* 2. Akt von *Les Festes de Thalie.* Favart berichtet am 7. Feber

1760 über das Stück, wobei er schreibt, daß Duny 1760 neue Arien hinzufügte. Es ist ein nachgelassenes Werk Vadés und umfaßt nach dem Wiener Textbuch 11 Szenen mit 9 Arien, 4 Duos und einem Quattuor. Verbunden sind die geschlossenen Formen durch „*Recitatif*".

L'Isle des Foux, Opéra comique en deux actes, melée d'ariettes de la composition du Sr. Duny. Seconde Edition. Dichtung von Anseaume, Marcouville und Bertin d'Antilly. Textbuch 128, E. 594. Gestochene Partitur „*chez l'auteur*", S. A. 81. D. 32. Nach Zinzendorf am 7. Juli 1761, 1763 wiederholt. Zuerst am 29. Oktober 1760 in Paris, *Comédie Italienne* als Parodie auf Goldonis *l'Arcifanfano.* Favart berichtet darüber am 15. Jänner und 24. April 1761, wobei er zwei Exemplare der Partitur nach Wien sendet. In Wien sind drei Arien des Sordide weggelassen, im 1. Akt, Szene 9, im 2. Akt, Szene 4 und 5. Das Duett zwischen Fanfolin und Brisolin im 1. Akt, Szene 3, ist gesprochen worden.

Le Cadi dupé, Opéra comique en un acte, mêlée d'ariettes von Le Monnier, Musik von Gluck. Der Graf Durazzo spricht in seinem Brief vom 12. Dezember 1761 an Favart über den großen Erfolg dieser komischen Oper. Zinzendorf erwähnt Aufführungen vom 13. und 27. Dezember 1761, sowie vom 17. Feber 1762. Wiederholt nach Khevenhüller 1764, nach einem Textbuch der Sammlung Schatz 1768. Gesangspartitur 17.877. Die Partitur einer deutschen Aufführung von 1783 hat Arend im Hamburger Stadttheater gefunden (Zeitschrift für Musikwissenschaft, II. Jg., S. 265); das zugehörige deutsche Textbuch liegt im Musikhistorischen Museum in Köln. Mit Musik

von Monsigny wurde der Text zuerst am 4. Feber 1761 in Paris, *Foire St. Laurent*, gegeben. Favart sandte die gestochene Partitur nach Wien. (S. A. 82. E. 5.) Eine deutsche Uebersetzung zur Operette Monsignys steht in der deutschen Schaubühne im 158. Band, aus Frankfurt 1772.

Le festin de pierre, Ballet Pantomime, Composé par Mr. (Gasparo) Angiolini, Maitre des Ballets du Theatre pres de la cour a Vienne, et representé pour la premiere fois sur ce theatre le Octobre 1761. Musik von Gluck. Szenar B. E. 8. N. 72 (4), *Vienne* 1761, bei Trattner. Neu herausgegeben nebst einer Studie über das pantomimische Ballett in Wien in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich 1923 von Robert Haas. Nach Zinzendorf zuerst am 17. Oktober 1761 im französischen Theater, am 2. und 3. November im deutschen Theater, das am 3. November abbrennt, wiederholt am 8. Feber und 12. November 1762, am 5. und 7. April 1763.

1761 wurden nach Zinzendorf wiederholt:

Le devin du village am 2. April und 8. Oktober.
Bastien et Bastienne am 5. April.
Le diable a quatre am 11. und 19. April.
Les troqueurs am 18. April.
Lucas et Colinette am 2. Mai.
L'arbre enchanté am 12., 19. und 28. Mai.
Le caprice amoureux am 26. Mai.
L'Yvrogne corrigée am 30. Mai.
Le trompeur trompée am 13. Juni.
La Bohemienne am 5. September.

1762:

C y t h è r e a s s i e g é e am 17. Feber 1762. An diesem Tage wurde auch noch der *Cadi dupé,* also zwei komische Opern von Gluck gespielt, dazwischen das Ballett *des amants reunis.*

O n n e s'a v i s e j a m a i s d e t o u t. Opéra bouffon en un acte von S e d a i n e und M o n s i g n y. Textbuch 128. E. 509, Gesangspartitur 17.902, gestochene Partitur *chez* M. Bailleux. S. A. 81. D. 39. Zinzendorf erwähnt folgende Aufführungen: am 17. August, 5. September (in Schönbrunn), 3. Oktober 1762, am 10. April und 20. Juli 1763, am 9. Feber 1764. Zuerst in Paris, *Opéra comique* am 14. September 1761, Favart berichtet darüber am 18. September 1761. Die Wiener Einrichtung beseitigt hauptsächlich die größeren und schwierigeren Ensembles. Das Quartett in Szene 15 ist zum Duett zusammengestrichen, indem die zweite Hälfte wegbleibt, obwohl die Musik nun auf der Dominanttonart schließt, das Quintett der 19. Szene ist ganz in gesprochenen Dialog aufgelöst. Das Textbuch hat übrigens in der 5. Szene für die Arie des Mr. Tue einen abweichenden Text — *„La Paix de vos coeurs vieux epoux"* —, während das Partizell mit der gestochenen Partitur übereinstimmt. Zwei Arien des Mr. Tue wurden in Wien tiefer transponiert. Dem Partizell fehlt endlich auch die Ouvertüre.

L e s a v e n t u r e s d e S e r a i l, Ballet von A n g i o l i n i, Musik von Giuseppe S c a r l a t t i, Partitur in der Gesellschaft der Musikfreunde.

1763:

L e p r e t e n d u, Intermede en trois actes (en vers et ariettes par Lelio R i c c o b o n i, exacteur). Musik von Pierre

Gavinié. Textbuch 128. E. 530, *Vienne* 1762, Partitur 17.889 (in den „*Tabulae codicum*“ unrichtig beschrieben). Zinzendorf erwähnt eine Aufführung vom 15. Jänner 1763. Zuerst in Paris, *Comédie Italienne* am 6. November 1760. Favart schreibt darüber am 10. November 1760, das Stück sei schwach, aber die Musik halte es, Gavinié werde als der beste Violinkünstler Frankreichs angesehen.

Le maitre en droit, Opéra comique en deux actes mit Prosadialog von Le Monnier und Monsigny. Textbuch 128. F. 390, Partitur 17.893. Nach Zinzendorf am 4. Juni aufgeführt. Zuerst in Paris, *Foire St. Germain,* am 13. Feber 1760. Favart berichtet darüber am 4. Juli 1760. Das Textbuch enthält zwei Arien Lindors (I. Akt, Szene 6 und Szene 9), die in der Partitur fehlen, während die Partitur umgekehrt eine Ariette des Docteurs bringt (II. Akt, Szene 9), die im Textbuch nicht steht.

Le Marechal ferrant, Opéra comique en un acte. Par M. Quetant. La Musique est de M. Philidor. Textbuch Stadtbibliothek 58.569—A, Partitur 17.896. Nach Zinzendorf am 26. Juni aufgeführt, wiederholt am 18. Feber 1764. Zuerst in Paris, *Foire St. Laurent,* am 22. August 1761. Der Prosadialog verwendet noch gelegentlich Vaudeville-Airs, so in der 4., 10., 11. und 23. Szene.

Le roi et le fermier, Opéra comique en trois actes von Sedaine und Monsigny. Textbuch O. T. 5, Band 19, und Stadtbibliothek 58.558 A, Partitur Suppl. mus. 1924. Gestochene Partitur S. A. 82. B. 53. Am 19. November berichtet Durazzo über die Wiener Aufführung und erwähnt schon 10 Wiederholungen. Zinzendorf besucht die Vorstellungen am 14. Dezember 1763, 3. Jän-

ner und 26. Feber 1764. Zuerst in Paris, *Comédie Italienne,* am 22. November 1762, Favart berichtet am 7. Dezember 1762, Durazzo verlangt am 13. April 1763 die Musik.

Wiederholungen nach Zinzendorf 1763:

On ne s'avise jamais de tout am 10. April und 20. Juli.

Bastien et Bastienne am 21. April, 5. Juli (Schönbrunn) und 21. Juli.

L'isle des foux am 6. Juli.

1764:

La rencontre imprevue, Comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, tirée de l'ancien théatre de la Foire par M. Dancourt, Comédien des leurs Majestés. La musique est de Mr. le Chev. de Gluck. Les ballets sont de la composition de M. Angiolini. Textbuch 128. F. 377, *Vienne* 1763. Partitur 17.898. Uraufführung nach Zinzendorf am 7. Jänner 1764.

La fille malgardée ou le pédant amoureux, in einem Akt, Prosa vermischt mit Vaudevillen und Arietten von Favart und Frau Favart. Musik von Duny. Gestochene Partitur, *chez de la Chevardiere,* S. A. 82. B. 47. Zinzendorf erwähnt eine Aufführung vom 4. Feber. Zuerst am 4. März 1758 in Paris, *Théatre Italien* als Parodie eines Akts aus Lafonts und de Mourets *Fêtes de Thalie.* Im *Théatre* complet, 5. Band, mit 12 Arien in Noten.

Les deux Chasseurs et la laitière, Comédie en un acte, mêlée d'ariettes. Par M. Anseaume. Musik von Duny. Textbuch in der Stadtbibliothek 58.566 A, Partitur 17.894. Nach Khevenhüller am 8. Mai. Zuerst am 21. Juli 1763 in Paris, *Comédie Italienne.*

Le Muse / protette dal Genio / d'Austria. Ballo Pantomimo / fatto all'occasione / dell'incoronamento / del / Re de Romani, / e rappresentato / per la / prima volta / alla di lui presenza / al suo ritorno in Vienna. / D'invenzione, e composizione / del / Sgr. Gaspero Angiolini / in / attual servizio delle / M. M. I. I. R. R. ex. / Handschrift 18.781 der National-Bibliothek mit vorgebundenem gedruckten Programm, in Saffianleder gebunden. Das Programm ist in der Widmung an den Kaiser enthalten. Dann folgen die Bemerkungen: *La Musica è del Sr. Gaspero Angiolini sudetto — Le Szene sono d'invenzione del Sr. Gio. Ma Quaglio. Il vestiario è d'invenzione del Sr. Augusto Gennaer. Inventore delle Machine il Sr. Pietro Rezzino.* Die Handschrift hat den Titel: *Le Muse Protette. Ballo Pantomimo. Invenzione e Musica di Gasparo Angiolini. 1764. copiato da Champée.* Partitur von Sinfonie (einsätzig) und 9 Nummern. 2 *Corni Inglesi* beteiligen sich wiederholt.

Wiederholungen nach Zinzendorf:

On ne s'avis jamais de tout am 9. Feber.
Lucas et Colinette am 14. Feber.
Le Matrechal ferrant am 18. Feber.
Le Roi et le Fermier am 26. Feber.

Wiederholungen nach Khevenhüller:

L'Egiptienne am 17. Mai.
Le Magazin des Modernes am 21. Mai.
Le Cadi dupé am 28. Mai.

1765:

Semiramis, Ballett von Angiolini, Musik von Gluck. Nach Khevenhüller am 31. Jänner aufgeführt. Das

Szenar hat Max Arend in den Hamburger Unterhaltungen vom November 1766 festgestellt, die Stimmen liegen in der Darmstädter Hofbibliothek. Arteaga schreibt das Ballett fälschlich Noverre zu.

Iphigenie, Ballett von Angiolini, erwähnt Khevenhüller am 19. Mai.

Le Sorcier, Comédie Lyrique meslée d'ariettes en deux actes. Par M. Poinsinet. Musik von Philidor. Textbuch Stadtbibliothek 43.835 A. Gestochene Partitur, Paris, *chez de la Chevardière,* S. A. 81. D. 7. In Wien findet sich im 2. Akt, Szene 12, eine Ariette des Julien *„Dans le sein de la liberté"*, die im Pariser Druck fehlt.

Soliman second. Comédie en trois actes en vers. Par M. Favart. Textbuch 128. E. 335. Zuerst am 9. April 1761 in der *Comédie Italienne.* Im *Theatre complet,* Band 4. Nur wenige Liedeinlagen; das Duett Roselane—Soliman war in Wien gestrichen.

1768:

Annette et Lubin, Comédie en un acte et en vers libres. Melée d'ariettes et de Vaudevilles par Mad. Favart et Mr. *** (Favart et Lourdet de Santerre). Textbuch 128. F. 366, Partitur 18.766. Zuerst am 15. Feber 1762 im *Théatre Italien.* Im *Théatre complet,* 5. Band, mit 17 Musiknummern. Klavierauszug Paris bei Legouix, 1911. Die Wiener Quellen enthalten 32 Arien, deren Verfasser zum Teil benannt ist. Mr. Blaise sind mehrere Arien zugeschrieben (Nr. 1, 3, 11, 16, 22, 26), Mr. Gavaniès die Romanze Nr. 14, Mr. de la Borde die Romanze Nr. 19, Mr. Sodi Nr. 28.

Le Bucheron ou les trois souhaits, Comédie en un acte, melée d'ariettes von Guichard und Castet, Musik von Philidor. Textbuch 128. E. 534, gestochene Partitur, Paris, *chez de la Chevardière*, S. A. 81. D. 41. Zuerst am 28. Feber 1763 in der *Comédie Italienne.*

Tom Jones. Comédie Lyrique en trois actes. Imitée du Roman Anglais de M. Fielding. Par M. Poinsinet, genannt *le mystifié*, Musik von Philidor. Textbuch 128. D. 264, Partitur 17.890. Zuerst am 27. Feber 1765 in der *Comédie Italienne.*

Mazet, Comédie en deux actes et en vers, mêlée d'ariettes. Par M. Anseaume. Musik von Duny. Textbuch in der Stadtbibliothek 26.312 A. *Vienne*, 1768. Gestochene Partitur *„chez l'auteur"* S. A. 81. D. 13. Zuerst am 24. September 1761 in Paris, *Comédie Italienne.* Die Ensembles sind in Wien meist gestrichen, z. B. das Trio zu Anfang, Duo et Trio in den Szenen 9 und 10 des zweiten Akts.

Die Gesellschaft der Musikfreunde verwahrt einen fälschlich Florian Leopold Gassmann zugeschriebenen Klavierauszug von Charles Collés *„L'isle sonnante"*, die Monsigny 1767 in Paris vertont hat. Die Musik dieses Klavierauszugs ist von Monsigny.

Die Nationalbibliothek besitzt endlich noch folgende handschriftliche Partituren, die einer Aufführung zugrunde gelegen sein können, ohne daß ich sie sonst nachweisen kann:

Le peintre amoureux de son modell von Anseaume und Duny. H. 17.895, Druckausgabe S. A. 82. B. 50. Die Handschrift hat eine andere Ouverture als der Stich, nämlich in G-moll, auch der 2. Akt wird mit einer — dreisätzigen — Sinfonia eingeleitet, die im Stich fehlt.

Eine zweite Handschrift — 17.331 — weicht noch stärker ab. Hier fehlen beide Instrumentalsätze, die einzelnen Nummern sind stark vom Buchbinder verbunden. Merkwürdig ist, daß in der ersten Szene zwei Dialogstellen auskomponiert sind. In der 2. Szene hat Zerbin eine andere Arie, in Es, in der 5. Szene Alberti seine zweite Arie abweichend, in C, in der ersten Szene des zweiten Akts ist die Arie der Laurette verschieden, in F, das Finale fehlt und ist durch ein Terzett ersetzt. Zerbins Partie ist gelegentlich transponiert. — Favart sandte, wie oben ausgeführt, die Partitur zu dieser Operette 1761 nach Wien.

Sancho Pança von Poinsinet und Duny. H. 17.897, Druckausgabe S. A. 81. D. 36. Von Favart 1762 erwähnt.

Les deux soeurs rivales von de la Ribardiere und Desbrosses, H. 17.900. Von Favart 1762 nach Wien geschickt.

L'heureux déguisement von Marcouville und Laruette. H. 17.892 mit eingelegtem handschriftlichen Dialog.

Endlich sei noch der Besitz der Nationalbibliothek an gestochenen Partituren ergänzt, die hieher gehören und aus jener Zeit, also bis 1768 aus dem alten Burgtheater stammen.

Les deux cousines von de la Ribardiere und Desbrosses. S. A. 82. B. 20. Von Favart 1763 erwähnt. Dieses Stück ist in der Denkschrift des P. Kerens, Rektors am theresianischen Kolleg vom März 1767[54]) über den sittlichen Wert der französischen Theaterstücke erwähnt, was auf eine Aufführung in Wien schließen läßt. Er teilt die Stücke in drei Klassen ein. Die komischen Opern zäh-

len zumeist in die zweite Klasse „*mediocres*“, nur einige wenige werden noch schlechter taxiert, z. B. *Lucas et Colinette* oder *les petits comédiens.*

Les Chinois von Favart. S. A. 82. B. 42. 2. Parodie auf Sellittis *Cinese,* Paris 1756.

Blaise le savetier von Sedaine und Philidor. S. A. 82. F. 2. Paris 1758.

Le docteur Sangrado von Anseaume und Duny (mit Laruette). S. A. 82. B. 48. Paris 1758.

Le Medecin de l'amour von Anseaume und Laruette. S. A. 82. B. 44. Paris 1758.

Les aveux indiscrets von de la Ribardiere und Monsigny. S. A. 82. B. 45. Paris 1759.

Le Jardinier et son seigneur von Sedaine und Philidor. S. A. 82. B. 46. Paris 1761.

Le Guy de Chesne von M. de la Jonquière und Laruette. S. A. 82. B. 52. Von Favart 1763 erwähnt. Paris 1763.

Isabelle et Gertrude von Favart und Blaise. S. A. 82. E. 4. Paris 1765.

La Fée Urgéle von Favart mit Voisenon und Duny. S. A. 81. D. 43. Fontainebleau 1765.

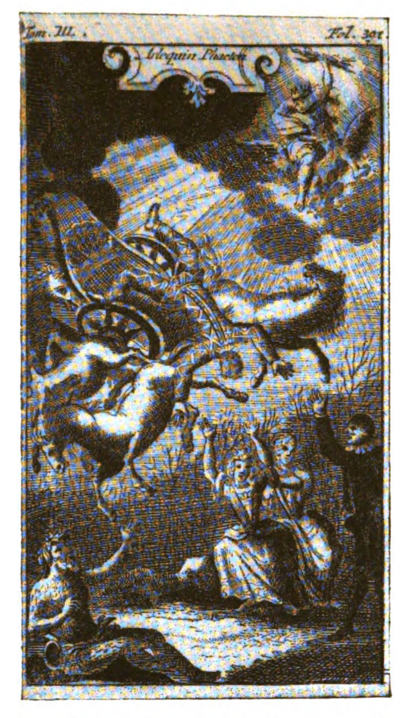
La Clochette von Anseaume und Duny. S. A. 82. B. 33. Paris 1766.

Aline von Sedaine und Monsigny. S. A. 81. D. 6. Paris 1766.

Les Moissonneurs von Favart und Duny. SA. 81. D. 37. Paris 1768.



Titelkupfer zum dritten Band von
Gherardis „Théâtre italien", Amsterdam 1701



Parodie der „Comédiens Italiens du Roy"
auf Lullys „Phaeton"

Die Vaudevillekomödie

Zur Zeit, wo in Wien das französische Theater eingeführt wurde, entbrannte in Paris der berühmte Bouffonistenstreit, aus dem die Anfänge einer selbständigen französischen Buffaoper erwuchsen. Im Wiener Spielplan spiegeln sich die Verhältnisse deutlich wieder, aus denen diese für das spätere deutsche Singspiel richtunggebende Kunstgattung hervorging.

Die ältere französische Vaudevillekomödie, die selbst wieder an die bis 1640 nachweisbare *comédie en chansons* anknüpft, verdankt ihren Ursprung den starken Triebkräften der Volksbühne, dem Kampf ums Dasein, den die Jahrmarkttheater in Paris, die geistigen Erben der 1697 ausgewiesenen — 1716 aber wieder zugelassenen — *Comédie Italienne*, gegen die großen privilegierten Unternehmungen mit staunenswerter Schlagfertigkeit und Laune austrugen und der genialen Veranlagung der leitenden Persönlichkeit, A. R. Lesages, der den Straßenliedern, den *Vaudevilles*[55]), ihren bevorzugten Platz in der *opéra comique* anwies. Eigenartig ist für das Vaudevillespiel der enge Anschluß an das bodenständige, echte und nachgebildete Volkslied, das Hervortreten des Dichters vor den Musiker, das im Zug der großen Mode poetischer Bewältigung von gegebener Musik zu Zwecken von Kritik und Satire lag — *Vaudeville* bedeutete die zeitgemäße Dichtungsart, erst übertragen die Musik — und im Zusammenhang damit und mit den Tagesfragen der Vorstadttheater die Travestie der ernsten französischen Oper, die schon in der *Comédie Italienne* ein-

gesetzt hatte. Das unmittelbare Aneinanderreihen von Volksgesängen als alleiniges Formgerüst für ganze Theaterstücke, das in der englischen *Ballad opera* nachgeahmt wurde, steht in der Bühnenkunst einzig da, die Einführung dieser Technik, die sich jahrzehntelang bewährte, ist damals polizeilichen Maßregeln gegen das gesprochene Wort zu verdanken, während auf den Foiretheatern die Mischung von Gesang und gesprochenem Dialog voranging, die in der Stegreifkomödie und in Haupt- und Staatsaktion längst eingebürgert war. Die *comédie en chansons* reihte allerdings schon Lieder durchwegs unmittelbar aneinander und eine Art Vorgänger zum ganz aus Vaudevillen bestehenden Liederspiel bildet auch Jakob Ayrers deutsches „Singetspiel" im 17. Jahrhundert, wo nach Muster der englischen Komödianten ganze Komödien nur nach einer einzigen Melodie etwa in der Art des Bänkelgesangs abgesungen wurden, so z. B. das schöne neue Singetspiel „von dreien bösen Weibern" „im Ton des englischen Roland". Diese Praxis weist auf das mittelalterliche geistliche Singspiel zurück, wo auch nur wenige Melodien verwendet wurden. So sind im Nikolausspiel vom Sohn Getrons diese wenigen Melodien schablonenhaft an die einzelnen Figuren gebunden, die Erweckung des Lazarus (beide in Coussemakers Sammlung leicht zugänglich) wird durchlaufend über eine einzige stehende melodische Strophe abgesungen.

Die italienische Volkskomödie hingegen machte sich sehr bald in der Musik vom Volksmäßigen frei, das nur in Stiltypen Geltung behielt, die Kunstmusik drang hier sehr rasch ins Lustspiel ein, allem Anschein nach auch in die neapolitanische *commedia in musica,* die im *Teatro Fiorentini* seit 1709 ge-

pflegt wurde, obwohl die Partituren dieser Dialektkomödien nicht erhalten sind. Das „Parodieren" gegebener Chansons, das Nach- und Neudichten derselben — dem Wort lag jede verächtliche Nebenbedeutung fern —, wobei gern wörtliche Bezugnahme auf den Urtext besteht, war in Frankreich Modesache, und zwar nicht bloß auf dem Theater. Im Gesellschaftslied hat das französische Muster bekanntlich auch deutsche Nachfolge, wie des Sperontes singende Muse gezeitigt. Die Wiener Nationalbibliothek bewahrt mehrere handschriftliche Bände mit sehr zahlreichen französischen Parodien aus der zeitgenössischen Skandalchronik, über beliebte Vaudevillegesänge, deren Melodien *(Fredons)* in Noten am Kopf der Gedichte wiedergegeben sind.[56]) Wir begegnen da mancher der Weisen, die noch Favarts und Glucks Operetten durchziehen. Daneben stehen Nachbildungen ganzer Opernszenen, z. B. aus *Thesée*, aus *Bellerophon* oder eine *Critique de l'opera d'Enée et Lavinia*. Das Beispiel einer vollständigen Opernparodie ist in der Neuausgabe von Le Sages „*Télémaque*" (1715) bequem zugänglich, die Georgy Calmus 1912 vorgelegt hat.[57]) Diese Parodien und Travestien wurden in Paris so beliebt, daß fast keine ernste Oper ohne solche Nachahmungen gegeben wurde.

Die *Opéra comique* erhielt von diesen Parodien her noch am alten *Théâtre Italien* ihren Namen, der bald zum Sammelbegriff aller Vorgänge auf den Foire-Theatern wurde. Es waren sehr merkwürdige Erscheinungsformen, die unter dem Druck der Polizeigewalt entstanden. Eine Vaudevillekomödie von Le Sage aus dem Jahr 1736 gibt einen Ueberblick über die verschiedenen Spielarten[58]); sie

heißt *„L'Histoire de l'opéra comique ou les métamorphoses de la foire"* und enthält im ersten Akt eine *„Parade"* (komische Spielszene) und eine *„farce"*, im zweiten Akt eine *„Pièce a monologues"* und eine *„piece à la muette"* (Pantomime), im dritten Akt endlich eine *„Pièce en Ecriteaux"* (Pantomime mit Zetteln zur Verständigung und Vaudevillegesang im Zuschauerraum). Der vierte Akt war von Pannard geschrieben *„dans le nouveau gout des Opéras Comiques en Vaudevilles, mêlés des prose"*. Le Sage und d'Ornevals berühmte Sammlung *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra Comique*, Paris 1721 ff., die chronologisch angelegt ist, teilt die Stücke im ersten Band in zwei Gruppen: *Pieces par écriteaux* und *Pieces chantées par les Acteurs* (ganz in Vaudevillen), im zweiten Band folgen Stücke mit Prosadialog. Am Schluß von jedem der sechs Bände sind die Vaudevillemelodien in Noten mitgeteilt *(Table des airs)* und fortlaufend gezählt, wobei im Text ständig die Zahl neben dem *Timbre* verwiesen ist. Die ersten 143 Airs sind in mehreren Bänden gleich, das sind die häufigsten Melodien, die zum großen Teil noch in Wien immer wieder vorkommen, wie z. B. *Reveillez vous* Nr. 1, *Menuet de M. Grandval* Nr. 6, *Amis sans regreter Paris* Nr. 12, *Branle de Metz* Nr. 18, *Laire la, laire, lan-laire* Nr. 21, *Le fameux Diogenes* Nr. 22, *Allons gay* Nr. 25, *Lanturelu* Nr. 30, *O reguingué, o lan lan la* Nr. 58, *Les Trembleurs* Nr. 61 (nach dem Anfang des 4. Akts von Lullys Isis), *Dondaine* Nr. 66, *Ton humeur est Catherine* Nr. 96, *L'autre nuit j'aperçus en songe* Nr. 136 usw. Diese Weisen wurden noch neben Glucks „neuen Arien" gesungen, die Melodien kommen zum großen Teil im *Télémaque* vor und können in seiner oben genannten



„PIÈCE PAR ÉCRITEAUX“
Foire de Saint Laurent 1713

Neuausgabe leicht nachgesehen werden. *Reveillez vous* z. B. ist da nicht weniger als dreimal verwendet (S. 24, 37, 53 der Neuausgabe), das Menuett von Grandval zweimal (S. 25, 50), der Metzer Branle steht auf Seite 19, die *Folies d'Espagne* beginnen (S. 16) usw. Das beliebte Lied *M. le Prevost des Marchand* wird übrigens von De la Borde, *Essais*, Bd. III, S. 530, David Rizzio, dem unglücklichen Günstling Maria Stuarts, zugeschrieben. Die stereotype Verwendung einzelner Timbres in gleichen Situationen oder Stimmungen hat de la Laurencie mit der Leitmotivtechnik verglichen.

Im Wesen der Gattung war es gelegen, daß die Musik eine Begleitrolle innehatte, was Rousseau folgendermaßen ausdrückt:[59]) „*L'Air des Vaudevilles est communement peu Musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne sert qu'a rendre la recitation un peu plus appuyée; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni gout, ni chant, ni mesure. Le Vaudeville appartient exclusivement aux François, et ils en ont de très piquants et de très plaisants.*" Geschmack und Stil der Singspiele änderten sich seit Fuselier, Le Sage und d'Orneval unter Piron (Debut 1722), Pannard (1729), Vadé (1752), die Höhe der literarischen Verfeinerung wurde von Favart (Debut 1734) erreicht, der auf die Auswahl der Vaudeville-Arien ein ganz besonderes Augenmerk hatte. Seit 1744 schrieb Favart einer Polizeimaßregel zufolge wieder seine Stücke ganz in Vaudevillen, 1745 bis 1752, war die *opéra comique* in Paris gesperrt. In der Musik waren nun andere, neuere Weisen beliebt, „*airs nouveaux*", die alten „*Pontneufs*" galten meist als unfein, hingegen griff man gern zu Ballettarien, z. B. Rameaus. Der große Ein-

druck, den die Italiener 1752 mit ihrer Intermezzokunst in Paris machten[60]), hatte auch Vorliebe für italienische Arien zur Folge. In bunter Reihe standen nun oft italienische und französische Autoren nebeneinander, das Ganze fügt sich als besondere Abart den in der Opernmusik des 18. Jahrhunderts typischen Sammelwerken (Pasticcios) ein[61]). Natürlich wurden auch die Intermedien der Buffonisten Anlaß zu Parodien. Es entstehen die Untergattungen: Komödie mit Parodie-Arietten *(Ninette a la cour)* und Komödie vermischt mit Vaudevillen und Arietten *(Annette et Lubin)*[62]).

In folgendem „Historischen Vorbericht von dem Ursprung der scherzhaften Singspiele, welche *Opéra Comique* genennet werden", der der deutschen Erneuerung eines Foirestückes 1770 vorangeschickt wird — der Tempel des Gedächtnisses. Ein scherzhaftes Singspiel, aus dem Französischen übersetzt, Frankfurt und Leipzig 1770, in der deutschen Schaubühne im 36. Band zu finden —, wird die Geschichte der ersten Vaudevillekomödien erzählt.[63]) Er lautet: „Vor einigen Jahren ist in Paris eine neue und zuvor unbekannte Art der Schauspiele aufgekommen, die man eine *Opera Comique* oder ein scherzhaftes Singspiel nennet. Sie ist ihre Geburt dem Neide schuldig, der sie auch deswegen in derselben schon wieder ersticken wollte. In den jährlichen zwey Messen, die zu St. Germain und St. Laurenz gehalten werden, ist den Banden der Seiltänzer erlaubet, ihre Uebungen zu halten. Sie fügten solchen einige Vorstellungen aus Italienischen Lustspielen bey. Diese fanden den Beyfall des *Publici*, und die ordentliche Komödie ward unter solcher Zeit wenig besuchet. Die königliche Bande, die dadurch großen Schaden litte, brachte königliche Verord-

nungen heraus, kraft deren den Meß-Agenten verboten wurde, einiges Schauspiel weder durch *Dialogos* noch *Monologos* vorzustellen; da sie nun nicht mehr reden durften, stelleten sie ihre Lustspiele singend vor. Auch diese Art vergnügte die Zuseher; sie brachte aber die Oper, die den Titel der königlichen Music-Academie führet, in große Verbitterung; weil sie während solcher Meß den leeren Logen und dem verlassenen *par terre* spielten. Sie ruhete also nicht, bis durch königliche Verordnungen den Meß-Operisten auch das Singen untersaget worden. Nunmehr musten sie wohl verstummen: dennoch aber unterliesen sie ihre öffentlichen Vorstellungen nicht. Sie ließen sich durch gute Poeten ein kurzes Lustspiel in lauter Sinn-Gedichten verfertigen, und jedes solche *Epigramma,* so die Rede des Agenten enthielte, war in einem solchen Silbenmaas abgefasset, daß es in der Melodie eines bekannten Gassenhauers konnte gesungen werden. Es wurde nebst dem Namen der vorzustellenden Person mit sehr grossen Buchstaben auf eine Rolle Papier geschrieben, durch zwey Engel von der Bühne des Theaters herabgelassen und mit Lichtern beleuchtet. Die Agenten stellten sich in kostbarn Kleidern unter diese Zettel hin, ein jeder machte die zu den Worten sich schickenden Bewegungen des Leibes dazu; der Orchester spielte die Arien, die sie *Couplets* nennen, und die *petit Maitres* in *par terre* sangen sie, weil die Melodien bekant waren, selber mit. Auf solche Weise hatte man eine neue Art eines Schauspiels, woraus hernach die Opera Comique erwachsen ist. Der Zulauf des Volkes in diese stummen Opern war grösser, als niemals: die königl. Komödie und Oper verdoppelten daher mit zusammengesetzten Kräften ihre Bemühungen, dieses

neue Schauspiel zu vertilgen. Endlich wurde nach vielen von beyden Theilen aufgewandten Unkosten ein Vergleich getroffen, dahin gehend: daß den Meß-Banden erlaubt seyn sollte, zur Zeit der beeden Messen Schauspiele zu halten; die aber aus lauter *Vaudevilles* oder Gassenhauern bestehen, und mit einer darzwischen eingemengten Prosa verbunden werden sollten. Die *Opera Comique* ward nach der Hand immer mehr und mehr verbessert, so, daß sie endlich der Komödie und der Oper den Preiß streitig gemacht. Die besten von der Komödie nahmen sich der Verfassung solcher Lustspiele an; und sie brachten unvergleichliche Schauspiele hervor. Die Uebernehmer ließen kostbare Schaubühnen mit den schönsten Auszierungen verfertigen. Sie suchten sich die geübtesten Agenten und die geschicktesten Tänzer aus; und der Orchester wurde mit guten Musicis besetzet. Von Paris wanderte die Opera Comique auch in die Provinzen, und sie stehet noch bis diesen Tag in großer Hochachtung. Es scheinet, daß sie mit der Zeit auch in Teutschland ihre Liebhaber finden werde; nachdem man bereits seit einigen Jahren in Wien den Anfang gemacht, in die Komödien 8 bis 12 muntere Arien einzumengen, die musicalisch gesungen werden, und sich den Zuschauern immer beliebter machen. Der Innhalt einer ordentlichen *Opera Comique* ist grösten Theils eine angenehme, doch nur einfache Fabel, die eine Moral-Lehre zum Grunde hat, und in lauter kurze Sinn-Gedichte verfasset wird, die nach bekannten Melodien der sogenannten *Couplets* oder Gassenhauer von den Agenten abgesungen, und mit einigen neuen Arien und dazwischen eingemengter Prose vermischet werden.

Gegenwärtiges Stück ist aus dem 6. Theil des Theaters *de la foire* genommen, welcher die Herren le Sage, Fuzelier und d'Orneval zu Verfassern hat; es hat daselbsten die zweyte Stelle, und heißet *Le Temple de Memoire* oder Gedächtniß-Tempel. Hier ist es theils übersetzt, theils nachgeahmt. Von den *Couplets* sind viele in der Melodie französischer *Vaudevilles*, einige gehen nach teutschen Gassenhauern, einige auch nach Opern-Arien vornehmer Komponisten; der dritte Theil derselben aber ist von Herrn Johann Konrad Elmer, wohlbestellten Organisten zu St. Martin in Memmingen, in die *Musique* gesetzet worden." Dieses Stück selbst hat übrigens manche Aehnlichkeit mit dem *Magazin des Modernes*, besonders auch in der Szene des Virtuosen (Musikers), den es in den Tempel der Torheit verlangt.

Unter den Vaudevillespielen in Wien, die hauptsächlich in den ersten Jahren hervortreten, finden wir also eine große Zahl, die bloß aus Vaudevilleliedern zusammengesetzt sind, ein anderer Teil verbindet gesprochenen Dialog mit Vaudevillen, wobei der Dialog vorwiegend in Prosa gefaßt ist. Die Vaudeville sind im Textbuch durch ihren „*Timbre*", d. i. ihre geläufige Benennung gekennzeichnet, die Melodien gibt es nach diesen „*Timbres*" in Sammlungen, z. B. *La Clef des Chansonniers* oder *La Clé du Caveau* (1. Ausgabe 1811, 4. Ausgabe 1848), zusammengestellt und in den sogenannten Gesangspartituren, die von den Aufführungen her in der Nationalbibliothek erhalten sind, — es sind das Klavierauszüge mit Sing- und Baßstimme —, haben wir die Umrisse der Wiener Bearbeitungen vor uns. Leider fehlen volle Partituren oder Instrumentalstimmen, die das Bild vervollständigen würden. Da fällt nun auf, daß

bei einzelnen dieser Gesangspartituren wirklich alle im Textbuch vorgeschriebenen Weisen aufgezeichnet sind, teilweise bloß einstimmig, daß aber bei der Mehrzahl nur eine kleinere oder größere Auswahl aus den Liederchen geboten ist. Alle Vaudeville sind aufgenommen in den Handschriften von *Bastien et Bastienne,* von *Raton et Rosette* und von *Annette et Lubin.* Es läßt sich daraus schließen, daß entweder das meiste einstimmig gesungen wurde, was in Paris häufig vorkam[64]), oder daß vieles in gesprochenes Wort umgesetzt wurde. Es ist wohl anzunehmen, daß die Folge von lauter so einfachen Gesangsstücken (50, 60 und mehr) ermüdend wirkte, während man die Unterbrechung durch Zwischenrede von der deutschen Komödie her gewohnt war. In Italien wäre allerdings damals die Einschaltung von gesprochenem Vortrag in eine Oper völlig unverständlich gewesen, der Eindruck, den Goldoni in Paris 1761 von der *opéra comique* hatte — es war *Le peintre amoureux* und *Sancho Pansa,* was er hörte —, ist sehr bezeichnend. Er spricht sich darüber so aus[65]): „Wenn die Oper schon ein unvollkommenes Werk ist, so macht es diese Neuerung (Prosa und Musik zu vereinen) noch ungeheuerlicher. Ich machte mir aber darüber Gedanken. Ich war mit dem Rezitativ unzufrieden, mit dem französischen erst recht, und da man sich einmal in der komischen Oper über Regeln und Wahrscheinlichkeit hinwegsetzen muß, so ist es besser, einen gut gesprochenen Dialog zu hören, als die Eintönigkeit eines langweiligen Rezitativs ertragen zu müssen." Auch die Franzosen bevorzugten allmählich die mit Arietten vermischte Komödie vor der vollen Vaudevillekomödie, die aber viele Anhänger hatte. Collé[66]) schickt im *Théatre de*

Société, a la Haye 1777, der *Joconde* folgende Bemerkung voraus: „Alles ist Modesache in Frankreich: die der Vaudevillekomödien hat durch mehr als 40 Jahre gehalten. Seitdem sind an die 14 Jahre die Stücke mit Arietten im Schwang. Werden sie auch so lange leben wie die, die sie verdrängt haben? Die Unbeständigkeit des Franzosen in seinen Vergnügungen beantwortet diese Frage leicht. Wie dem sei, da das Vaudeville heute vollständig eingegangen ist, ist der Gedanke entstanden, *Joconde* und *Le Rossignol* in Prosa umzugießen, um nicht altmodisch zu wirken. Aber das ist eine leichte Aufgabe, die von denen geschehen kann, die diese Stücke spielen wollen. Angesichts der Abneigung, die die moderne Musik gegen die Weisen der alten Vaudeville gefaßt hat, dürften *Joconde* und *Le Rossignol* vielleicht in Prosafassung gewinnen. Dies soll aber einfach ein Wink sein für die, die einen solchen Versuch machen wollen. Ihr Erfolg wird noch gewisser sein, sobald irgend ein Musiker mit Hilfe eines gewandten Parodie-Literaten daraus Stücke mit Arietten verfertigte."

In der älteren Zeit finden sich im gesprochenen Dialog öfters ganze Strecken von unmittelbar aneinander gereihten Vaudevillen. So in Favarts *Coqu de village* (1743), wo z. B. in der 5. Szene folgende sechs Melodien in geschlossener Folge abgesungen werden: *Voyelles anciennes; Tomber dedans; Eh allons donc, jouez violon; L'Amour est de tout âge; Je le sçais bien; Mon petit doigt me l'a dit.* Aehnliches treffen wir auch in Pannards Operetten, die alle mit Ausnahme des 1733 ganz in Vaudevillen geschriebenen *Pigmalion* Prosadialog haben. Die Aufnahme von vier derselben in den Wiener Spielplan beweist ihre auffallende Lebens-

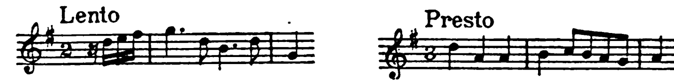
fähigkeit, die zum Teil der Vorliebe für Stoffe aus dem Bühnenleben zu danken ist. Das Publikum hatte und hat an diesen Darstellungen und Selbstkritiken des Theaterberufs besonderen Gefallen, den die *opéra comique* ebenso wie das Stegreifspiel, das Intermezzo und die *opéra buffa* wohl zu nutzen verstand. In *La Repetition interrompue* (1735) ist eine Theaterprobe auf die Bühne gebracht, deren Vorbereitungen gezeigt werden; die Generalprobe selbst läuft unglücklich ab, der Heldenvater ist stark betrunken, der Regisseur auf der Bühne, die Souffleuse aus dem Souffleurkasten, der Autor vom Zuschauerraum aus greifen ein, es gibt große Streitigkeiten, zuletzt noch zwischen Tanzmeister und Kapellmeister. Das Schlußvaudeville, für den Komponisten seit alters als besondere Talentprobe wertvoll, wird absichtlich heruntergesetzt. Das ganze Stück wurde nach zwei Jahrzehnten von Favart neu aufgefrischt. Hier wird nach der vorbereitenden Einleitung, an der schon der Direktor beteiligt ist, ein Vaudevillespiel probiert, die erste Unterbrechung sind Zwistigkeiten mit dem Souffleur — die Unterbrechungen sind in Prosa gehalten —, der zweite Zwischenfall ist neu, nämlich das gleichzeitige Auftreten zweier Sängerinnen — Mlle. Deschamps und Mlle. Dazincourt —, die beide die gleiche Rolle beanspruchen, das dritte Hindernis ist die Trunkenheit des Väterspielers — M. Bouret —, der gleich sein Auftreten versäumt, der Autor übernimmt die Rolle, zum Schluß kommt es in der Liebesszene über eine Zwischenbemerkung des M. La Ruette zu einem großen Zank, an dem alle Mitwirkenden beteiligt sind.

Aus dem *Magazin des Modernes* (1736), das *Mercure* als Generaldirektor aller Gemeinplätze in Paris begründet, sei in die-

sem Zusammenhang die Szene hervorgehoben, wo der Musiker seine Oper vorführt. Durch das Wiener Partizell kann die Druckausgabe ergänzt werden, indem nun die ganze Opernmusik, aber nur diese, samt dem Schlußdivertissement vorliegt. Die Oper betitelt sich *Démogorgon, Roi des Fées,* nach dem Prolog von Lullys *Roland,* der Text ist vom Musiker selbst verfaßt, ein Wortschatz von 70 Wörtern genügt dabei, schmückende Beiwörter und typische Reime gehören in das modische Magazin von Plattheiten — die Musik dürfte von Gillier herrühren —:

Der Musiker (zum Orchester)

Hallo, meine Herren, Spielen Sie uns die Ouvertüre. *(1.)*



Merkur (nach der Ouvertüre)

Nun also! wirklich brillant.

Musiker

Ich beginne den ersten Akt mit einem Monolog, den ich singen will. *(2.)*



Merkur

Sie haben wohl Grund zu sagen, daß Sie alle Talente in sich vereinigen.

Musiker

In der zweiten Szene kommt ein Vertrauter heran, mir einiges Grundsätzliches vorzutragen, um mir zu beweisen,

daß ich mich der Zärtlichkeit hingeben solle. Und daß ein großes Herz wohl schwach zu sein vermöge.

Ich füge mich und erwähle ihn, mit der, die ich anbete, zu sprechen; er entfernt sich. Es eilen Sklaven herbei, denen ich die Freiheit geschenkt habe; das ist der Gegenstand des Divertissements. Erstaunliche Sache, erstaunliche Sache! Sklaven, die zwanzig Jahre in Ketten geschmachtet haben, werden ganz plötzlich leichtfüßig; es ist eine Lust, ihre Sprünge zu sehen.

Merkur

Ich kenne die Oper in dieser Beziehung.

Musiker

Im zweiten Akt verkündet mir die Fee Eifersucht, daß ich einen Nebenbuhler habe, Wut erfaßt mich, ich beschwöre alle Teufel, rufe die Furien an, verwünsche die Liebe. Hören Sie diese Arie, sie ist reizend. *(3.)*



Merkur

Das ist gekennzeichnet.

Musiker

Die Unterwelt erscheint. *(4.)*



Merkur

Immer besser.

Musiker

Im dritten Akt beklagt sich die Prinzessin, der man Falsches berichtet hat, beim Echo über meine Unbeständigkeit. Ein langes Ritornell läßt ihr Zeit, dreimal über die Bühne zu schreiten, um ihre Schleppe zu zeigen, dann singt sie folgende Arie. *(5.)*

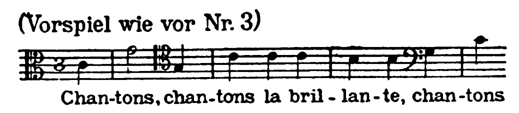


Merkur

Sie können mit Ihrer Stimme machen, was Sie wollen.

Musiker

Am Ende ihrer Arie erscheine ich, wir sprechen uns aus. Der Friede wird in einem Duett beschlossen. Die Wolken lösen sich und sinken, es folgt das Fest der Antipoden, die vier Erdteile, die sich in meinem Vorzimmer versammelt haben, treten in zwei Kolonnen ein: Man singt eine kleine Arie und führt ein pas de deux aus; großer Chor der Stelle, großer Chor. Vorwärts, meine Herren, wachen Sie auf. *(6.)*



Merkur

Kommen Sie, mein Lieber, daß ich Sie kröne.

Musiker

Sie sind doch zufrieden.

Merkur

Ganz entzückt.

Air: *O turlutaine*

Des beaux fruits de votre veine	Ganz Paris erfüllen sie.
Tout Paris sera rempli.	Eures Glückes schöne Sterne,
Le Musicien	Musiker
Je vais effacer sans peine,	Es verblassen in der Ferne
O turlutaine,	Quinault, sowie auch Lully.
Quinault, ainsi que Lully.	
Mercure	
Turlututu, tantalari.	

In der Pariser Druckausgabe ist nur Nr. 2 und Nr. 5 in Noten wiedergegeben, ohne Vorspiel und ohne Baß, Nr. 2 in D-dur, Nr. 5 in D-moll. Die Timbres Pannards sind übrigens in diesem Stück in Wien öfters durch andere ersetzt. Pannards Vaudevillekunst trug ihm den Ehrennamen ein: Gott des Vaudevilles. Die ganze Szene ist im *Theatre de la Foire* sehr beliebt. Im Prolog *La Foire de Guibray* von Lesage (1714) tritt der Musiker vor den Richter von Guibray, er führt vor ihm eine lange Kantate (von Gillier) und dann eine Sonate auf, in *le temple de l'ennuy* von Lesage und Fuselier (1716) widmet der Musiker dieser Gottheit gleichfalls eine lange Kantate (wieder ist die Musik von Gillier). Die Kantate stand damals im Zeitgeschmack, die Musik Gilliers ist in Noten im betreffenden Band mitgeteilt. Eine andere ähnliche Szene im Tempel des Gedächtnisses wurde oben erwähnt.

Ein älteres Vaudevillespiel war noch Brets *Le deguisement pastoral (1744)*, sonst folgen die Stücke in Wien ziemlich bald auf ihre Pariser Erstaufführung. Favart nimmt dabei

den ersten Platz ein, besonders die zuerst 1755 und 1756 in Wien gegebenen Operetten hatten ungemeinen Beifall, so daß später häufig im *Timbre* der Wiener Libretti Beziehungen zu diesen Stücken hergestellt werden. Favart benützt in *Bastien et Bastienne,* sowie später öfters Rousseaus *le devin de village*[67]), dessen Weisen also in Wien schon damals bekannt wurden. In *Bastien* ist nur im 6. Auftritt auf eine Melodie aus dem *Devin* gegriffen, u. zw. auf eine recht versteckte, nämlich den Anfang der 6. Szene, während im ersten Auftritt das *Air: Dans ma cabane obscure* in Paris steht, in Wien aber durch ein anderes Liedchen ersetzt wurde; in *la Vengeance inutile* begegnen uns aber vier Melodien aus dem *Devin: J'ai perdu tout mon bonheur, Si des Galans de la ville, Non non Colette n'est point trompeuse* und *Quand on scait aimer et plaire.* Vadés *Trompeur trompé* zitiert im Wiener Textbuch die Vaudeville gern nach ihrem Vorkommen in *Bastien* oder *Raton et Rosette,* darunter auch Gesänge aus dem *Devin. Annette et Lubin* endlich verwendet aus dem *Devin* das erwähnte „*dans ma cabane obscure*", das aber von Favart schon in Tircis, also vor dem *Devin* verlangt wird. Auch die *fausse esclave* verwendet übrigens noch den *Devin,* sowie *Bastien et Bastienne,* das auch in *Cythère assiegée* herangezogen ist. In *Les Amours champêtres* wieder sind in Wien zwei der Schlager aus dem *Devin* zugefügt, wie sich überhaupt häufig in Wien Zusätze von Gesängen — Text und Musik — neben den schon erwähnten vielen Strichen feststellen lassen. Gleich *les Amours champêtres* haben außer den genannten zwei Zusätzen noch mehrere solche. Das Textbuch gibt zu den 15 Nummern der Gesangspartitur die *Timbres*

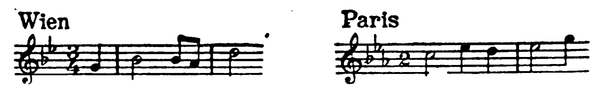
an: Nr. 1 *Que le sort d'une jeune Bergere,* die Melodie ist auch im Pariser Text notiert, da in C-dur, in Wien in A-dur, Nr. 2 *Je n'entends plus dessous l'Ormeaux,* Nr. 3 *L'autrc jour étant assis,* Nr. 4 *La jeune Bergere,* in Paris ohne *Timbre* notiert C-dur, in Wien G-dur, Nr. 5 *Musette de Desbrosses,* während in Paris hier als *Timbre Faites dodo* verlangt ist, die *Musette* kommt später an einer in Wien gestrichenen Stelle vor, Nr. 6 *Si des Galans de la Ville* aus dem *Devin,* fehlt in Paris, Nr. 7 *Berger je n'ose,* Nr. 8 *A mon coeur dans ce sejour,* Nr. 9 hat keinen *Timbre,* auch in Paris nicht, wo die Melodie notiert ist; im *Diable a quatre* ist die Melodie auch aufgenommen, das Textbuch nennt als *Timbre* den Textanfang aus *Les Amours champêtres: quand vous entendrez le doux Zéphir,* Nr. 10 *Non, non Colette n'est point trompeuse* aus dem *Devin,* fehlt in Paris, Nr. 11 *Au bord d'un clair ruisseau,* fehlt in Paris, Nr. 12 *De l'amour tout subit les Loix* (Mouret), Nr. 13 *Des Charbonniers,* fehlt in Paris, Nr. 14 in Wien kein *Timbre,* nach Wotquenne von Selliti, Nr. 15 *Duo de Pirame, e Thisbé* (Rebel und Francoeur, 1726), in Paris anderer Text. Die Melodien findet man in Wotquennes Gluck-Katalog, zum großen Teil sind sie — nebst Liedern aus „*l'Isle de Merlin*" und aus „*la fausse esclave*" — in dem modernen Pasticcio „die Maienkönigin" verwendet.

Die Art und Weise der musikalischen Bearbeitungen in Wien sei noch an einigen weiteren Beispielen gezeigt. In *Bastien* ist gleich die ganze erste Szene (Bastienne allein) mit Ausnahme des Anfangs — *J'ai perdu mon ami* nach der Weise *J'ai perdu mon âne,* als Parodie von Rousseaus *J'ai perdu tout mon bonheur* — umgestaltet. Die Musik

dieses Anfangsgesangs steht *in* Paris in C-dur, in Wien in G-dur, solche Transpositionen sind ganz gewöhnlich. *(7)*



daran schließt das Lied *Hélas tu t'en vas* nach dem *Air: Lucas tu t'en vas,* Timbre und Text in Paris und Wien gleich, die Notation ist aber verschieden, nur der Mittelsatz in beiden Quellen derselbe, worauf der Anfangsteil *Da Capo* gesungen wird. *(8.)*



Die Szene schließt wie erwähnt in Paris mit dem *Air: Dans ma cabane obscure* zum Text *Plus matin que l'aurore,* in Wien mit dem *Air: Eh coussi, coussa* zum Text *Chaque jour dans la prairie.* Eine bezeichnende rhythmische Veränderung, wie sie auch sonst in Wien öfter vorkommt, nämlich starke Verkürzung der Notenwerte, zeigt folgende Stelle: *Air, Quand je le vois (9).*



Italienische Arietten werden in Wien gern durch französische Liedchen ersetzt, so z. B. in *la Vengeance inutile.* Favart verwendet darin eine Reihe von italienischen Arien, von denen einige in Wien schon durch die textlichen Kürzungen ausgefallen sind, während zwei derselben „*Si raviva*“ (aus dem *Giocatore,* Paris 1752) und „*Spera forsan ch'un di*“

(aus Dolettis *Le Joueur,* Paris 1752) durch die Melodien *„Jamais la nuit ne fut si noire“* und *„Point de bruit“,* d. i. das *Menuet d'Exaudet,* das oben aus Vadés *Le suffisant* mitgeteilt wurde und auch in Vadés *Le trompeur trompé* vorkommt, ersetzt ist. Pergolesis Echoduett aus *Il maestro di musion* und die Ariette *Cola sul praticello* aus Latillas *La finta cameriera* blieben hingegen in Wien stehen *(10).*

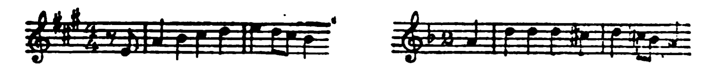


Daß die Musik des Originals in Wien durch eine andere ersetzt wird, ist etwas sehr häufiges, oft ist auch der Text neu. So finden wir in *la Vengeance inutile* zu Ende der 2. Szene ein *Duo de Mlle. la Guerre* durch das *Air: Nous nous marierons* vertreten, während eine *Musette de M. Blaise* und ein *Air de M. Guerin: En riant, en badinant* beibehalten sind, letzteres allerdings mit kleinen Aenderungen. Zu Beginn der 2. Szene stoßen wir aber auf eine irreführende Angabe, nämlich auf das *Air: „Les Sabottiers du Sieur* S t a r z e r“ *(11),*



das im Pariser Druck genau gleich, nur in A-dur notiert ist, und *Air: Dans un bocage frais* heißt. In *le Suffisant* wird dieselbe Melodie wieder als *Des Sabotiers Italiens, Sous un*

ombrage épais fait exprès zitiert. Das *Air: J'ai fait jouer un bal, mon cousin* zu dem Text *Holà, hé, que le train si matin!* lautet in Paris so: *(12)*, in Wien aber so *(13)*.



An anderen Stellen sind Mollmelodien in Wien nach Dur übertragen und umgekehrt.

Eine besondere Zutat fällt in *Tircis* auf, wo *Horiphesme* ein längeres Rezitativ zugeteilt ist, das in der Pariser Ausgabe fehlt, wo der Fluß leichter Liedchen ungestört fortgeht. Horiphesme überrascht Tircis und Doristée *(14)*.

Recitativ. Viol.

Cruel-le af-freu - se pre-fe - ren-ce tu por-te dans mon

coeur le feu de la ven - gean-ce tu por-te dans mon

(6)


coeur, tu por-te dans mon coeur le
feu
de la ven-gean-
ce
pu-nis-sons un ri-val,
l'ob-
jet de mon cour-roux
Do-ris-tée au-ra soin d'a-jou-ter à ma
hai - ne
mais quel-le
trem-ble
l'in-hu-mai-ne,
cet amant si che-ri tom-be-ra sous mes
coups, cet amant si cheri tombe-
ra sous mes coups. Cruel-le af -
freu - se pre-fe - ren - ce
(Dal Segno 𝄋 al 𝄐)

Die Wiener Fassungen

Diese liebenswürdige Parodie auf Lullys 1752 in der Musikakademie neu herausgestellte Pastorale *Acis et Galathée* wurde in Wien, wie wir schon hörten, recht unbarmherzig zusammengestrichen. Auch musikalisch ist gleich der reizende Eingangsgesang des Tircis um 16 Takte gekürzt; *Air: Paresseuse Aurore (15)*.



Den Wiener Bearbeiter der Musik, in dem wir niemand anderen als Gluck vermuten dürfen, hat die Gestalt des Schmiedemeisters *Horisphesme*, der Uebertragung *Poliphemes* ins Bürgerliche, offenkundig gereizt. Auch sein Auftrittslied in der 2. Szene geht über das Original hinaus und ist Zutat *(16)*.



Später ist eines seiner Lieder rhythmisch retuschiert, ein anderes lehnt sich nicht, wie bei Favart, an Lully's Roland,

Air: J'entends un bruit de Musique champêtre, an, sondern der Text ist im Gegenteil entsprechend energisch vertont. *(17).*



Auch das Schlußrondo ist musikalisch und textlich neu.

Bei Angabe der *Timbres* in den Textbüchern ist es auffällig, daß alle Anspielungen auf den Klerus unterdrückt sind. Ein ganz besonders beliebtes Lied war z. B. *De tous les capucins du monde,* es wird in Wien durchwegs bloß mit den beiden ersten Wörtern abgekürzt, gelegentlich auch ausgeschieden; statt *Le Capucins de Meudon* heißt es bloß *de. Meudon,* statt *la jeune abesse de ce lieu: la jeune fille* usw.

Was Anseaumes *Le Chinois poli en France* betrifft, so sind in der Wiener Gesangspartitur nur einige „*Airs accompagnées*" aus der Fülle der Vaudevillemelodien ausgewählt, während die anderen entweder unbegleitet gesungen oder gar gesprochen wurden, wie oben schon ausgeführt ist. Die letzte dieser 11 Arien, von denen aber die Arien 7, 8 und 9 weggelassen sind, ist ein „*Air de Mr. Noble*", was bei Wotquenne nachzutragen ist (Quartett); Nr. 10 trägt kein *Timbre.*

Vom Jahr 1758 an wird der Anteil Glucks bei der Einrichtung der *opéras comiques* in Wien deutlich greifbar, er schreibt nun *airs nouveaux,* für die er öffentlich mit seinem Namen eintritt. Der Ausdruck „Neue Arien" war in Wien schon vom deutschen Theater her ganz geläufig.

Die gedruckten Arienbüchel boten seit den 30er Jahren die neuen Arien gesammelt an, Originalkompositionen waren damit nicht immer gemeint. In der *opéra comique* waren schon vor Favart Originalkompositionen keineswegs bloß auf das Schlußdivertissement beschränkt. Von Jean Claude Gilliers[68]), Jean Joseph Mouret, Philippe Pierre Saint-Sevin u. a. wurde für die Foiretheater viel Einlagsmusik geschrieben, Piron hatte gar als musikalischen Mitarbeiter Rameau gewonnen, dessen Musik leider nicht erhalten ist, aber in den Stücken breiteren Raum einnahm. *(L'Endriague, opéra-comique en trois actes mêlé de danses, de divertissements et de grands airs de musique du célèbre Rameau, représentè par la troupe de Dolet à la Foire Saint-Germain en 1723,* sowie *La Rose, La Robe de dissention, l'enrolement d'Arlequin, les Courses de Tempé.)* Favart schränkte die Originalmusik sehr ein und hielt sich hauptsächlich ans Vaudeville, nach den Erfolgen der Bambini-Truppe und der französischen Intermezzoparodien drangen italienische Arietten rasch in die *opéra comique* ein. Andrerseits setzen mit Nachahmungen der italienischen Buffomusik selbständige französische komische Opern ein, außer Rousseaus *Le Devin du Village* noch Michel Blavets *Le Jaloux corrigé,* Text von Collé und Dauvergnes *Les Troqueurs*[69]). In allen drei Fällen ist die Verbindung zwischen den Arietten gesungenes Rezitativ nach italienischem Vorbild, Blavet verwendet hauptsächlich italienische Arietten aus dem Repertoir der Buffonisten, Dauvergne schreibt durchwegs Originalkompositionen, schaltet aber doch zwei Vaudeville ein. Monnet, der findige Direktor der *Opéra comique,* hatte das Werk als Erzeugnis eines italienischen Komponisten aus

W i e n seinem Publikum vorgesetzt und durch diesen Trick besonderes Aufsehen erregt. Die große Oper nahm übrigens an der durchlaufenden Musik Anstoß und setzte ein Verbot des Rezitativs für die *Opéra comique* durch. Diese ersten Versuche selbständiger komischer Opern blieben wohl deshalb seltsamerweise in Paris ohne Nachfolge. Es scheint aber bald darauf (1754) Monsigny seine erste Oper *les aveux indiscrets* geschrieben zu haben, wie außer älteren biographischen Quellen[70]) insbesondere das Textbuch von 1759 aussagt (Sammlung Schatz), denn die bisher unbeachtete Abfassung der Musik m i t R e z i t a t i v e n paßt nur in diese Zeit. Bei der Erstaufführung 1759 wurden die Rezitative dann durch Prosadialog ersetzt.

Erst als sich Monnet den Neapolitaner D u n i aus Parma nach Paris holte (1757), setzte die Blüte des französischen Singspiels an. Man bringt Duni, dessen Monographie in der Musikliteratur empfindlich fehlt, allgemein mit Favarts *Ninette a la Cour* in Verbindung, dessen Musik eine Auslese der beliebtesten Intermezzoarien der Pariser Buffonistenzeit darstellt. Sonneck weist dieses Vorurteil in seiner eingehenden Studie über diese Parodie und ihr Vorbild mit guten Gründen zurück, überhaupt wird die Ueberlieferung, Duni habe in Parma bereits französische Texte vertont, in Emilio Ferraris Werk *Spettacoli Drammatico-musicali in Parma* (1884) nicht bestätigt.

Von *Ninette a la Cour* sei die Partitur der Wiener Nationalbibliothek — *representé à Bruxelles 1757 par les Comediens de S. A. S. le Prince Charles* — hier genauer sichergestellt. Ihr Verhältnis zum Pariser Druck, bezw. dem Nachdruck von Desoeur in Liége — Sonneck

a. a. O. S. 558 ff. — ist folgendes: die Fassung ist auch dreiaktig, eine dreisätzige Ouvertüre (Sinfonia) in G-dur beginnt, im 1. Akt ist Nr. 1—3 sowie 6 und 7 mit Paris gleich, Nr. 4 in Brüssel gleich Nr. 5 in Paris, Nr. 5 in Brüssel ist die Arie *Je vois du plus beau jour,* aber nicht gleich mit Nr. 30 in Paris, sondern mit anderer Musik. *(18.)*

Brüssel 8 bis 10 entsprechen Paris 9 bis 11; im zweiten Akt Brüssel 11 gleich Paris 14, Brüssel 12 bis 16 gleich Paris 18 bis 22, im dritten Akt 17 bis 21 gleich Paris 23 bis 27. Das — unvollständige — Autograph Dunis in der Wiener Nationalbibliothek von *Le Retour au Village* folgt dem Text von Favarts *Ninette,* auffallend ist dabei, daß größere Partien des Verbindungsdialogs zwischen den geschlossenen Nummern durchkomponiert sind, so z. B. bis auf einen kleinen Schlußteil die ganze erste Szene. Aehnliche Versuche zeigt eine Wiener Handschrift des *Peintre amoureux.* Duni soll übrigens nach Gerber um 1740 in besonderem Auftrag von Rom nach Wien gesandt worden sein und hier mit seiner Musik Aufsehen erregt haben.

Vor dem Auftreten Dunis, dem alsbald 1759 die Erstlinge Monsignys und Philidors nachfolgen, sind in Paris Ansätze zu bemerken, das Vaudeville zu Gunsten von Originalarien zurückzudrängen; so z. B. in Sedaines *Diable à quatre 1756,* wo Laruette und Philidor Arien beisteuerten. Aehnlich trat in Wien Gluck an die Arbeit heran, dessen Anteilnahme an der französischen komischen Oper demnach

schon zeitlich eine ganz besondere Bedeutung hat, worauf zuerst von Tiersot in seinem Gluckbuch, bezw. in *le Mestrel 1908* hingewiesen wurde. Der Gluckbiograph Schmid besaß übrigens eine kleine französische Handschrift über Glucks Leben von der Hand eines französischen Kavaliers in Wien, die zuvor im Besitz von Schenk und Reichardt[71]) gewesen war und auch Glucks Operetten behandelte. Sie ist leider im Nachlaß Schmids nicht vorhanden, dürfte aber für uns kaum wesentlich neue Nachrichten enthalten haben.

Glucks Operetten sind zum Teil volle Vaudevillekomödien, die also außer den neuen Arien durchwegs Vaudeville enthalten, nämlich *L'Isle de Merlin, la fausse esclave* und *Cythère assiegée,* zum Teil haben sie Prosadialog: *L'arbre enchanté* und *le diable a quatre* sind Vaudevillekomödien mit Prosadialog; die Vaudeville haben hier aber noch die Vorherrschaft, während sie in *L'Yvrogne corrigé* stark zurücktreten, in *le Cadi dupé* nur vereinzelt vorkommen und in *le rencontre imprevue* ganz verschwunden sind. In den letzten drei Stücken ist der Anschluß an die neue französische komische Oper erreicht, die ja auch länger noch Vaudevillereste mitschleppte. So sind Vaudeville eingestreut in Dunis *Peintre amoureux* (1757), in Philidors *Blaise le savetier* (1759), in Monsignys *Maitre en droit* (1760) und *Cadi dupé* (1761) oder in Audinots *Tonnelier* (1765), während Vaudeville schon ganz fehlen in Dunis *Mazet* (1761), in Monsignys *on ne s'avise* (1761), *Roi et fermier* (1762).

La rencontre imprevue hat drei Akte, während es in der späteren französischen komischen Oper die Regel ist, die Handlung in zwei Akte zu teilen, und früher die Vaudevillespiele regelmäßig Einakter waren. Nur die Intermezzo-

Parodien waren auch zweiaktig *(L'Egiptienne, Ninette a la Cour, la servante maitresse).* Zu Beginn der neuen selbständigen Operettenbewegung begegnen uns allerdings auch unter den komischen Opern Einakter, wie *La veuve indecise, on ne s'avise, le Marechal ferrant, les deux chasseurs* u. a. Im *Diable a quatre* haben wir noch einen der seltenen Versuche von dreiaktiger Gliederung vor uns, ähnlich in dem auffälligerweise *Intermède* genannten Stück *Le pretendu,* in *le roi et le fermier* oder in *Tom Jones.*

Der Wiener *diable a quatre* (1758) ist nach Khevenhüller und nach dem Textbuch Gluck zuzuschreiben; wir besitzen zwei Ausgaben des Textbuchs, wobei in der zweiten sechs Arien ausdrücklich als neu bezeichnet sind. Im ersten Akt ist in der ersten Szene das Lied des Kochs nach der Melodie: *Ah Madame Anrou*[72]) durch ein *air nouveau* ersetzt *(Oh la mechante femme),* in der vierten Szene singt der Schuster die *Ariette: Je veux qu'on me révere,* die in der 2. Ausgabe durch ein *air nouveau* vertreten ist, und in der 11. Szene hat Margot ein *Air nouveau: Je n'aimais pas le tabac.* Im zweiten Akt ist neu die Ariette des Schusters: *en grand silence (ariette nouvelle,* 1. Szene), neu sind im dritten Akt Margots Arietten *Quel plaisir me transporte* (1. Szene) und *un air fin (air nouveau* in der 6. Szene, während zuerst der Timbre *De l'amour je subis les loix* verlangt war). Mit diesen Zeugnissen stimmen auch die Angaben der beiden Dresdner Musikhandschriften überein, die Wotquenne im thematischen Verzeichnis der Werke Glucks unter Version B und C beschreibt, wenn auch einige Nummern aus dem Pariser Partiturstich (Version A) danebenstehen. Der nur in B vorkommende Gesang des Dok-

tors *Non, jamais mechante femme* trägt im Textbuch den Timbre *J'ai bien la plus simple femme,* der nur in C erscheinende Gesang Luciles *Hela Lucile* den Timbre *Quand vous entendrez le doux Zephir,* mit Bezug auf *Les amours champestres,* wie oben erwähnt. Die Musik des Pariser *diable a quatre* wird nach Tiersot im Pariser Textbuch am Schluß einem M. de Beauran (dem Advokat Baurans?) zugeteilt, während andere Quellen Philidor und Laruette nennen. In Wien verteilte sich die bei Wotquenne verwiesene Musik folgendermaßen:

1. Akt:

1. Szene: *Oh la mechante femme,* neu: B, C.

3. Szene: Ariette der Marton, *Oui je veux en sortir:* A, C nach Ciampi, B, neu.

4. Szene: Ariette des M. Jacques, *Je veux qu'on me revère:* A, B gleich, C neu.

6. Szene: Air *Donnez moi un Cotillon nouveau:* C, von Mouret.

8. Szene: Diese Szene schließt mit dem Vaudeville *Belle Princesse,* wenn aber die Sängerin der Marquise dazu disponiert ist, stellt der Anhang die Ariette: *Ainsi donc canaille* frei, die in A und C steht (nach Scarlatti).

9. Szene: *Je n'aimais pas le tabac,* neu: B, C.

2. Akt:

1. Szene: Ariette *En grand silence:* A, B gleich, C neu. Ariette *Le désespoir de moi s'empare:* A, B, C.

4. Szene: Air des Schusters *Qu'une femme:* A, B, das Textbuch gibt hier den Timbre: *A coups pieds, à coups des poings.*



FOIRE DE SAINT LAURENT 1718

3. Akt:

1. Szene: Ariette, *Quel plaisir me transporte:* A, B gleich, C neu.
6. Szene: *Un air fin,* neu: B, C.
9. Szene: *Par cette puissance:* B, Textbuch hat den Timbre *Mais comment ces yeux sont humides.*
11. Szene: *Helas Lucile:* C.
12. Szene: *Contredanse:* B, C.

Auch von *la fausse esclave* (1758)[73]) gab es zwei Ausgaben des Textbuchs, leider hat sich nur die zweite erhalten, die aber die neuen Arien verzeichnet und Gluck ausdrücklich als Tonsetzer nennt. Gluck setzte in den 9 Szenen des Einakters 13 neue Gesänge, darunter zwei dialogierende Arien, ein Duett und das Schlußquartett. Neu sind fast alle Auftrittslieder, dann die Lieder der Soloszenen. Unter den Vaudevillen fallen zwei Lieder aus dem *Devin* und eins aus Bastien auf. Die neuen Arien verteilen sich auf die Szenen wie folgt: Nr. 1, 2 Szene 1, Nr. 3 Szene 3, Nr. 4—6 Szene 4, Nr. 7 Szene 5, Nr. 8 Szene 6, Nr. 9 bis 11 Szene 7, Nr. 12 Szene 8, Nr. 13 Szene 9.

Bedeutend größer ist die Zahl neuer Nummern, die Gluck zur *L'Isle de Merlin* (1758) schrieb, nämlich in 11 Szenen 22 Gesänge, darunter 3 dialogierende Arien, 2 Quartette und der Schlußchor. Das Textbuch belegt alle diese Stücke als neue Arien Glucks, daneben stehen sehr zahlreiche Vaudeville, deren Timbres zum Teil Anseaume aus *le monde renversé* von Lesage und d'Orneval beibehalten wurden, so z. B. gleich in der ersten Szene zwischen Scapin und Pierrot auf der Schlaraffeninsel. Wie es ihnen dort ergeht, zeigt der Stich im *Theatre de la Foire,* in Wien ist

diese Szene musikalisch von folgenden Melodien begleitet, deren Mehrzahl schon 1718 gesungen wurde: *Tes beaux yeux ma Nicole, Belle brune, nouveau* (Nr. 1), *Pour la Baronne, Quand le péril est agréable, On n'aime point dans nos Forêts, nouveau* (Nr. 2), *Tout roule aujourd'hui dans le monde, Qu'on apporte bouteille, Reveillez vous belle endormie.* In der zweiten Szene folgen dann beide Quartette Glucks. Anseaume hat aber auch mehrere Gesangstexte aus dem ursprünglichen Stück übernommen, so daß nun Gluck einige Dichtungen des alten Foiretheaters komponiert hat. Im Beginn der zweiten Szene sind die ersten Verse des ersten Quartetts entlehnt — 1718 sang man sie zur Weise *„Je reviendrai demain au soir"*, um bald in den Prosadialog zu verfallen —, Nr. 7 das Auftrittslied des Philosophen ist von Lesage gedichtet, da zum Timbre *Le joli, belle Meuniere,* ebenso der Anfang des Philosophen in Nr. 8, diese Arie von Gillier komponiert worden *„pour tourner en ridicule ceux de quelques Musiciens"*, sie ist nämlich mit *„Doubles"* (Verzierungen) ausgeschmückt, dabei kommen in der Textverteilung Lächerlichkeiten vor, wie *Ca-, Ca-, Ca-, Catin, Don-, Don-, Donzelle (19).*



Gluck



Auch Gluck hat nach der einfachen Strophe je eine Douple-Strophe mit „Gurgeleien" *(20)*.

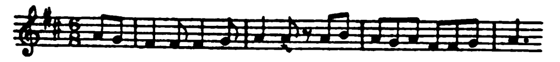








Ferner stammt der Text von Nr. 11, Arie *La Candeurs*, noch von 1718, damals zu singen nach *Du haut en bas, Rondeau*, ebenso von Nr. 12, Arie *Hippocratines*, 1718 nach der Melodie *Qu'un mari soit poulmonique (21)*,



und Nr. 14, *Chevalier*, 1718 nach *Je ne suis né ni Roi, ni Prince*.

Cythère assiegée wurde 1757 mit der Vaudevillemusik Favarts aufgeführt, erst 1759 schrieb Gluck 26 Gesangsstücke zu den 12 Szenen, darunter 5 Arien mit abschließendem

Chor, 1 Duett mit Chor, 4 Dialogarien, 2 Duette, 1 Quartett und den Schlußchor. Dieser Schlußchor (26) fehlt bei Wotquenne, er steht im zweiten Exemplar der Gesangspartitur in der Nationalbibliothek *(22)*.



Ebenso ist der Szythenchor, der Nr. 14, 16 und 17 abschließt, *N'ecoutés que la vengeance*", der auch in der Pariser Bearbeitung wiederkehrt, bei Wotquenne zu ergänzen *(23)*.



Einige der Timbres, nach denen 1757 in Wien die Texte der Gluckschen Arien gesungen wurden, seien kurz erwähnt, zum Beispiel Nr. 5 folgte einer Weise aus Bastien *(Quoi vous voila!)*, Nr. 8 dem Lied *Amis sans regrettez Paris*, während Favart als Timbre verlangt *Filles qui passez par ici*, Nr. 18 der *Musette de Rochard: Au bord d'un clair Ruisseau* usw. Das Quartett war ursprünglich ein dialogiertes Duett, der Text ist hier neu gedichtet, so auch an anderen Stellen, z. B. am Schluß. Neben den Gluck-Arien stehen sehr viele Vaudeville, manches ist schon 1757 geändert, z. B. fiel da schon eine Parodiestelle auf Lullys *Armide* aus.

Wie *Cythère assiegée* wurde auch *l'arbre enchanté* nach

zwei Jahrzehnten in Paris von Gluck neu bearbeitet, wobei die Vaudeville ausgemerzt sind und im ersten Fall die Verbindung zwischen den geschlossenen Nummern durch Rezitative hergestellt ist. *L'arbre enchanté* hatte nun einen neuen Versdialog, während die erste Ausgabe des Textbuchs von 1759 (bei Trattner) für lauter Vaudeville eingerichtet war, die zweite (bei Ghelen) Prosadialog einführte. Diese Prosafassung nennt als Komponisten Gluck und seine neuen Arien. Die beiden Ausgaben unterscheiden sich auch in den Vaudevillen und ihren Timbres voneinander, die Gestalt der *Lucette* fehlt in der ersten Ausgabe. Gluck fügte in die 15 Szenen — die erste Ausgabe hat nur 11 — 15 Arien neu ein, darunter einen Dialog, 2 Duette und den Schlußchor, die Texte dazu, von denen nur die zwei der Lucette und der des Schlußchors in der ersten Ausgabe fehlen, haben da wieder Vaudevilletimbres, z. B. Nr. 1 *L'autre jour étant assis,* Nr. 2 *Mariez, mariez vous,* Nr. 14 *Mi mi fa re mi* usw. Den Schluß macht in der ersten Ausgabe ein *Duo.* Zahlreiche Vaudeville der ersten Ausgabe sind in der zweiten in Prosa aufgelöst, so daß trotz Szenenvermehrung ihre Anzahl auf fast die Hälfte gesunken ist. Trotzdem blieb noch eine erkleckliche Reihe übrig. In einer Szene zwischen Blaise und Thomas singt Blaise ein komisches *„Pot-pourri“*, wobei eine Reihe von Vaudevillen sehr schnell wechselnd aufeinander folgt. Blaise hat sich verplappert und um sich dem argwöhnischen Alten gegenüber herauszureden, stimmt er folgendes Kunterbunt an:

Air: Je me moque du qu'en dirat'on.

Vous allez être satisfait,
C'est, ne vous déplaise, un garçon fort bien fait.

Air: Digue don.

Qui va chantant dans la plaine
Digue digue don,
Digue don dondaine.

Air: Et puis tout un coup.

Et puis tout un coup
Après avoir pris haleine,
Et puis tout un coup.

Air: Allons donc la Madeleine.

Pour se vanger de sa belle,
Il lui dit d'un air discret,
On ne fait par la rebelle,
Quand l'Amour est du secret.
Allons donc, Mademoiselle.

Air: Pinbiberlo.

Je suis gai comme un sansonnet
Pinbiberlo, Pinbiberlobinet.
La belle lui répont tout net,

Air: Vous avez raison.

Nous avez raison la plante
Il est bien sur ce ton là . . . larira.

Air: S'y prend-on de cette façon?

Vous êtes un méchant garçon,
S'y prend-on de cette façon?

Air: Patipata.

Patipata,
Bredi, Breda,
Toutçi, toutça,
Laissez moi-la.

Air: Mir lababi.
Dites-moi donc quelle heure il est?
Mirlababibobette, s'il vous plait;
Car je crains trop d'aller seulette,
Mirlababi serlababo mirlababibolette,
Serlababiborita.

Mr. Thomas.
Que dis-tu là?

In *L'Yvrogne corrigée* (1760) sind schon, wie bereits erwähnt, die Vaudeville derart zurückgedrängt, daß das Werk als komische Oper im neueren Sinn kenntlich ist. Als solche war es auch für Laruette gedichtet. Das Wiener Textbuch ist leider unvollständig, indem ein Teil des ersten Akts fehlt, unter den fünf *Timbres*, die in den Prosadialog eingestreut sind, kommt auch das uns bekannte *J'ai perdu mon âne* aus Bastien vor. Glucks Musik besteht aus 15 Nummern, darunter eine dialogierte Chornummer, ein Duett, zwei Terzette, ein Quartett und eine Chorszene. Der erste Akt schließt mit Prosadialog; in den Dialog der Furien sind Verse eingeschaltet; die Arie des Säufers Mathurin Nr. 11 hat im Textbuch einen Vaudevilletimbre: *Pour flechir une belle austere*, Nr. 14 singt natürlich Lucas.

Vom *Cadi dupé* (1761) besitzen wir bisher leider kein Textbuch der Erstaufführung, sondern bloß in der Schatz-Sammlung zu Washington ein Buch von 1768. Lemonnier legte in seinen Dialog einige Vaudeville ein, die in Wien wohl beibehalten worden sein dürften. Einige dieser Vaudevilletexte hat Gluck aber komponiert. Er schrieb 16 Musikstücke, darunter 2 Dialogarien, 3 Duette und 1 Schluß-

quartett, während Monsigny 19 Nummern mit 5 Duetten, 1 Terzett und 1 Quartett am Schluß setzte. Die beiden Partituren verhalten sich im einzelnen wie folgt zueinander:

Monsigny		Gluck
Nr. 1 Cadi		Nr. 1 Fatime
Nr. 2 *Duo*, Zelmire, Nouredin		
Nr. 3 Nouredin	=	Nr. 2
Nr. 4 *Duo*, Zel. Nour.	=	Nr. 3
Nr. 5 Zelmire	=	Nr. 4
Nr. 6 *Duo*, Zel. Cadi	=	Nr. 5
Nr. 7 Zelmire *(Romance)*		
Nr. 8 Cadi		
Nr. 9 *Duo*, Zel. Cadi		
Nr. 10 Cadi	=	Nr. 6
Nr. 11 *Trio*, Aga Omar Cadi		
Nr. 12 Omar	=	Nr. 7 Text).
Nr. 13 Omar, Cadi		Nr. 8 Omar, Cadi (neuer
Nr. 14 Omar		
Nr. 15 Fatime Text wie Gluck Nr. 1		Nr. 9 Fatime (der Text wurde bei Monsigny zum *Air: J'ai rêvé tout la nuit* gesungen).
Nr. 16 *Duo*, Cadi, Fatime	=	Nr. 10 (gekürzt)
Nr. 17 Cadi	=	Nr. 11
Nr. 18 Cadi	=	Nr. 12
Air: Et j'ai pris bien du plaisir	=	Nr. 13 Zelmire, Nour.
Air: Ces Filles sont si sottes	=	Nr. 14 Ali Nr. 15 Fatime
Nr. 19 *Quatuor*	=	Nr. 16

Die Ouvertüre, die Wotquenne im thematischen Verzeichnis anführt (E-dur), ist die zu Monsignys Werk, die in der

gestochenen Partitur zwar fehlt, in den Stimmen dazu aber nachweisbar ist. Arend hat schon darauf aufmerksam gemacht, daß die Ouvertüre Glucks die des Fuchsischen Klavierauszugs ist (G-moll). In Nr. 5 lehnt sich Gluck übrigens an Monsigny sichtlich und wohl absichtlich an.

La Rencontre imprévue endlich (1764) ist als Glucks umfangreichster und selbständigster Versuch auf dem Gebiete der komischen Oper bekannt. Arend, der auch vom Zauberbaum einen Klavierauszug herausgab, hat in dankenswerter Weise die Partitur veröffentlicht, leider ohne kritischen Kommentar. Gluck setzte 34 Gesangsnummern, darunter 1 dialogiertes Trio, 3 Duette, wobei die beiden Duette des zweiten Akts unmittelbar aneinanderschließen, 2 Terzette, 1 Ensemble und 3 Finales. Wotquenne folgt nicht genau der Partitur, das erste Finale beginnt schon mit der G-dur Nummer „*Je suis touché*" — es schließt auch in G-dur, das letzte Finale ist der Schlußchor in C-dur, mit Mittelsatz in G-dur (dann Da Capo), vorausgeht, durch Dialog getrennt, als selbständige Nummer der Ensemblesatz in B-dur. Endlich wird Nr. 2 *(Castagno)* als Nr. 6 wiederholt. Die Texte der Arien sind wieder zum größten Teil aus Lesage und d'Ornevals *Les pelerins de la Mecque* (1726) übernommen, wo z. B. Glucks Nr. 1 von Arlequin nach der Weise *Pelerins de saint Jacques*, Nr. 2 *(Castagno, castagna)* nach dem *Air: Les amours triomphans* gesungen wird. Häufig zieht Dancourt zwei, drei und mehrere Vaudevilletexte für eine Gesangsnummer zusammen, indem er die zwischenliegende Prosa streicht.

Glucks Wirken in der komischen Oper gehört sowohl dem französischen, wie auch dem deutschen Sing-



FOIRE DE SAINT LAURENT 1715



FOIRE DE SAINT LAURENT 1726

spiel an. Denn schrieb er gleich im Rahmen des französischen Theaters, wobei er zu den Begründern der neuen selbständigen Kunstform zählt, so schrieb er doch in Wien und ist, wie wir jetzt wissen, mit den Versuchen verknüpft, die hier die Musik im deutschen Stegreifspiel auf eine höhere Kunststufe hoben. Gemeinsam ist Gluck mit diesen Versuchen die melodische Grundlage, eine gewisse Leichtigkeit in der Formenführung, Vorliebe fürs Ensemble, Neigung zur Situationskomik und ganze Stiltypen, wie das Theaterkuplet. Gluck machte eben die Glanzzeit Bernardons mit, der als Musiker den jungen Haydn gewonnen hatte. In diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, wenn gleich die Merlinsinsel mit der bekannten Programmouvertüre beginnt und die vielen Lieder dieses Singspiels — wie aller anderen Partituren — zum großen Teil unter dem Einfluß des Kärntnertortheaters stehen, besonders die flotten, scharf zugespitzten Weisen; Gluck setzt überhaupt an Stelle der Vaudevillegesänge solche, die sich deutlich ans heimische Volkslied und an den heimischen Tanz anlehnen (Menuett, Ländler, Walzer, Polka). Allerdings schwebt in Wien, wie in Frankreich die italienische Buffokunst über der Musik, während wieder in vielen Einzelheiten zwischen Paris und Wien Parallelen laufen, besonders in der Art des Dialogierens, die auch schon im Vaudevillesingen ausgebildet ist, oder im Ensemblegesang, der in der neuen *opéra comique* besondere Pflege findet. So haben die *Troqueurs* schon drei Quartette, *Blaise le savetier*, zwei Duette, ein Terzett, ein Quartett, ein Quintett und Schlußchor, *Le maitre en droit*, sechs Duette, drei Terzette, ein Quartett usw. Wir haben oben beim Spielplan festgestellt, daß die musikalischen

Anforderungen dieser Ensemblesätze oft über die Kräfte des Wiener Theaters gingen und daß man in dieser Beziehung starke Striche machen mußte. Die Ensembles der Bernardon-Musik heben sich durch leichte Singbarkeit, lockeres, freies Gefüge und frischen, naiven Ton ab. Monsigny und Philidor lieben hingegen kontrapunktischen Satz, der bis zur Fuge geht. *(Rose et Colas: Trio Fuga.)* Dem a cappella-Kanon Philidors in „*Tom Jones*“ (1765) geht ein Kanon im Quartett am Ende von „*Cythère asiegée*“ voraus. Breitere Finalebildungen sind von Italien her übernommen, schon bei Duni *(Peintre amoureux)*. Der *Docteur Sangrado* (1758) aber schließt noch mit einem *Vaudeville-Air (Il n'en à pas)*. Als Abschluß des Singspiels wird das *Vaudeville* in Rondonachbildung (Rundgesang) schon von Duni im *Peintre amoureux* beibehalten, es behauptet sich auch späterhin *(on ne s'avise, Mazet, Roi et fermier, Bucheron, Rose et Colas* u. a.) Im Innern der Stücke lebt es als Strophenlied weiter *(Rose et Colas* u. a.). Gluck beschränkt sich am Werkschluß auf das *Da Capo*, sowie auf übersichtlich gegliederte Melodie *(Merlin, Yvrogne, Rencontre)*.

Von der Orchestereinleitung bei Bernardon haben wir kein Zeugnis, möglicherweise galt die einsätzige Sinfonie des Schuldramas, die bei Eberlin belegt ist[74]), auch hier und Gluck hat sie so übernommen. Jedenfalls hat die *Opera bouffon* in Paris die einsätzige Ouvertüre in meist zweiteiliger Sonatensatzform gleichfalls mit Vorliebe aufgegriffen. Dunis *Le peintre amoureux* hat im Partiturdruck schon ein solches einsätziges Vorspiel (in D-dur), während die Wiener Handschrift 17.895 mit einer französischen Ouvertüre (in G-moll) eingeleitet ist. Sie läßt im Zwischen-

akt noch eine italienische Sinfonia in G-dur spielen, die dort fehlt. Später wechselt in Paris einsätzige und dreisätzige Form ab, allmählich wird die kürzere bevorzugt. Einsätzig beginnen: *Le maitre en droit* (Monsigny 1760), *Le Bucheron* (Philidor 1763), *Les deux chasseurs* (Duni 1763), *Le Sorcier* (Philidor 1764), *Rose et Colas* (Monsigny 1764), *Tom Jones* (Philidor 1764) u. a., dreisätzig hingegen *Le devin du village* (Rousseau 1752), *Les aveux indiscrets* (Monsigny 1759), *Le heureux deguisement* (Laruette 1759), *Le pretendu* (Gavinié 1760), *Le cadi dupé* (Monsigny 1761).

Die Arienformen sind bei Gluck in bunter Fülle zusammengeordnet, mit Liedern verschiedener Gestaltung, viel volkstümlichen und Tanz- (aber keinen Strophen)-liedern treten reichere Kunstformen zusammen. Das kleine *Da Capo* (das französische kleine Rondo) dient bei Gefühls- oder Charakterarien (*Yvrogne corrigée* Nr. 13, *Rencontre* Nr. 7, *Cadi dupé* Nr. 6 und 12) und auch im Duett (*Cadi* Nr. 3, Nr. 10 — Modell zur späteren Ausführung in der Iphigenie in Aulis). Das *Da Capo* ist hier immer ausgeschrieben. Auch die Franzosen verwenden das kleine Rondo (*Peintre* I. Nr. 6, II. Nr. 7, *Mazet* Nr. 1 u. a.) sowie kleine Da Capo-Formen mit Zeichen für die Wiederholung. Schon Rousseaus Rondo *Si les Galans de la Ville* ist so gebaut und notiert, in den *Troqueurs* herrscht die italienische Da Capo-Form mit zwei knappen Teilen im Hauptsatz vor. *Blaise le savetier* hat eine *Da Capo-* und zwei *Dal Segno-*Arien u. a. m. Das *Rencontre* zieht gleichfalls eine größere *Dal Segno*-Form (Nr. 11) und eine große Koloraturarie (Nr. 20) heran. Koloraturen sind auch bei den Franzosen

in seriöse Arien, besonders Gleichnisarien, gern eingestreut, der zweite Akt des *Peintre amoureux* beginnt so mit einer (zweiteiligen) Bravourarie. Die beschreibenden Arien werden rasch beliebt (*Peintre* I. Nr. 7), die Gesänge des Malers Vertigo in den Pilgrimmen von Mekka gehören hieher. Die sentimentalen Arien folgen öfters den Reprisenformen, sowohl dreiteiligen (*Merlin* Nr. 16, *Rencontre* Nr. 4), als auch zweiteiligen (Kavatine: *Esclave* Nr. 2, *Merlin* Nr. 4, 17), die dreiteilige Reprisenform ist zu Charakterisierungen ausgeweitet (*Esclave* Nr. 2, *Merlin* Nr. 9); dann ist die Arie in zwei Sätzen, mit bewegterem zweiten, einige Male anzutreffen (*Esclave* Nr. 5, *Rencontre* Nr. 8). Auch Philidors *Blaise* kennt sie. Die Arie Plutos aus *Yvrogne* (Nr. 10) stellt schon zweimal zwei knappe Sätze dieser Art zusammen, mit Tonartenentsprechung der Reprisenform und Rezitativ inmitten, das *Andante* des Satzpaars ahnt in seinem komischen Pathos die Stimmung des Priesterchors der Zauberflöte voraus, das *Allegro* ist stark gegensätzlich und karikierend, es bringt eine Anleihe aus der Merlinsinsel (Nr. 21). *(24)*



Endlich ist noch die Rondoarie zu erwähnen (*Merlin* Nr. 4, *arbre* Nr. 3, *Yvrogne* Nr. 4, *cadi* Nr. 1 — mit drei Episoden —), die bei den Franzosen nur ausnahmsweise vorkommt (z. B. *Devin [Quand on scais], Le maitre en droit* Nr. 1, *L'Isle des foux*). Auf freiere Formen kann hier nur kurz verwiesen werden, z. B. eine freie zweiteilige in *arbre* (Nr. 8), eine große zweiteilige Arie mit zwei selbständigen und jedesmal (ausgeschrieben) wiederholten Teilen in *Rencontre* (Nr. 14, Ali), Refrainformen, wie z. B. die große Buffoarie des Arztes in *Merlin* (Nr. 12) u. a. Die Arien sind auch reichlich mit Tempoumschlägen und Rezitativpartien durchsetzt, oft zu komischen Zwecken. Anlehnung an die italienische Buffoarie (Parlandi, kurze Motivwiederholungen), wie im letztgenannten Beispiel, sind selten. Unabhängig von Italien und Frankreich geht Gluck in der Gestaltung komischer Charaktere seinen eigenen Weg; er führt zu köstlichen Früchten. Die Figuren der Merlinsinsel, der Philosoph, dessen Eigenheit durch ein Lied über ostinaten Baß eindringlich vorgestellt ist (Nr. 15), Arzt, Advokat, Chevalier, aber auch Scapin und Pierrot sind kurz, treffend und gemütvoll gezeichnet, der gutmütig polternde Vater Chrysanthe, der einfältige Vormund Thomas, dann der köstliche Trunkenbold Mathurin, der in seiner feinrealistischen G-moll-Arie unter steten Pausen vorbeischwankt, Omar, der Kadi, der Kalender, der Maler Vertigo: eine Fülle scharfumrissener, dem Leben abgehörter Charaktere, mit feinkomischen Zügen, reich ausgestattet, Glanzrollen für den Baßbuffo. Die dramatischen Stützen der anspruchslosen, aber witzigen Handlungen, während Haupt- und Neben-Liebespaar ziemlich gleichmäßig vorüberziehn. Sie tragen

auch in den komischen Situationen, die Gluck mit viel Behagen ausmalt. So die typischen Zank- und Streitszenen, die Szenen auf dem angeblich verzaubertem Baum oder die burleske Verkleidungskomödie Alis vor dem Kadi, wobei Ali — ähnlich wie etwa der Schuster Blaise vor dem im Schwank versteckten Mr. Pince, aber auch ähnlich wie gelegentlich Bernardon — Falsett singt. Am sorgfältigsten ist aber die große Gerichtsszene über den armen Mathurin in der Unterwelt ausgestattet, die schon von dem dumpfen Trauerchor und dem genialen Furienduett, wobei die eine Furie einen Ton (a) in langen Noten ständig wiederholt, während die zweite den Nachbarton (h) in rasendem Parlando anschlägt *(25)*,



scharf persiflierend eingeleitet ist. Wieder wird die große Oper mit ihrer Götter- und Unterwelt lächerlich gemacht.

Die Beschäftigung mit dem französischen Theater, aber auch mit der heiteren Muse, übte auf das Reformwerk Glucks in der ernsten Oper wichtigen Einfluß aus. Es genüge hier der Hinweis, daß das Hervortreten von Liedformen im Orfeo wohl mit der jahrelangen Betätigung in Kunstformen Zusammenhang hat, in denen das Liedmäßige im Vordergrund steht, sowie daß der Stil der französischen Theaterkultur überhaupt, der Gluck insbesondere in der Tragödie nahe gehen mußte, seine Anschauungen gelenkt hat. Zum Gesamtbild der großen Persönlichkeit Glucks, der

das sterbende Rokoko als Dramatiker so hart an die kommenden Dinge mahnte, gehört jedenfalls die genauere Kenntnis um sein Wirken im musikalischen Lustspiel, das ihn zum Menuettschritt nötigt. Von der italienischen Buffaoper hat er sich ferngehalten, dafür in der *opera comique* Kunstwerke geschaffen, die heute noch lebensfähig, — aber leider unbekannt sind. — In einem Wiener Aufsatz über den heimischen Musikgeschmack werden die Verdienste Glucks schon 1766 mit folgenden treffenden Worten zusammengefaßt[75]: „Herr Chevalier Gluck ist ein Mann, der wirklich für das Orchester erschaffen ist, der durch seinen Orpheus, sein Rencontre imprevue, den Don Juan und Alexander schon unsterblich sein würde, wenn er auch sonst nichts mehr geliefert hätte. Ein Mann, der die Werke eines Metastasio beseelt, den Engländern gefällt, die Franzosen vergnügt, und uns — (seine Töne reden selbst den Gedanken). Er hat Stellen, worüber einem das wenige Genie, so man hat, verschwindet. Man misfällt sich selbst. (Nur die Musiker werden uns verstehen.) Der Mut kommt nicht eher wieder, als bis der Eindruck, den er auf uns gemacht, sich nach und nach verlieret. Wenn er mit starken Zügen die Leidenschaften schildert, so reißt er die Herzen mit dahin, wo er will. Ueberall glücklich, überall der Führer unserer Herzen. Jede Wendung, jeder Gang und Fall gibt der Seele ihren richtigen Standort an. Es ist unmöglich, ihn ganz zu fühlen, wenn man nicht zugleich Dichter und Tonkünstler ist. So viel kann man aber sagen, daß er die Opera comique zu ihrer Vollkommenheit gebracht, weil sein Genie die reiche Quelle war, welche die dürren französischen Gegenden umher befruchtet und fruchtbar gemacht hat."

[1]) Vehse, Geschichte des österreichischen Hofs und Adels. 8. Teil, Hamburg 1852, S. 4.

[2]) Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kais. Obersthofmeisters. Herausgegeben von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und Hans Schlitter. Wien, Leipzig 1907 ff.

[3]) S. Khevenhüller.

[4]) Vgl. August Fournier, Handel und Verkehr in Ungarn und Polen. S. 349.

[5]) Die berühmte Dichterin der *Cénie*, geb. 1694, die sich 1758 einen Mißerfolg so zu Herzen nahm, daß sie an den Folgen der Aufregung darüber starb.

[6]) *Opere postume*, Bd. II, S. 34.

[7]) Wiener Diarium.

[8]) Hofprotokolle im Staatsarchiv. Im Dekret heißt es, Bibiena sei selten in Wien und habe schier nichts mehr gearbeitet.

[9]) Nattale Battilana, *Genealogia delle famiglie di Genova, Genova, Pagano 1825*, gibt folgenden Stammbaum der Durazzo, dessen Mitteilung ich der Güte des Herrn Professor Anton Costa in Genua verdanke, da das genannte Buch in Deutschland unzugänglich ist.

Anmerkungen

Giovanni Durazzo Albanesi 1424
× Lucchesina Via
Giorgio Antonio 1455
× Cattarina Cassisia
Nicolo Francesco 1474
× Cattarina Rossi
Antonio Giovanni 1524
× Margarita Monscia
Pantaleo Giacomo Doge 1545
× Maria Maggiolo
Vincenzo Pietro Doge 1579 Agostino 1579
× Geronima Brignole
Antonio Girolamo 1605
× Maria Chiavari
Gio-Luca Marcello 1664
× Clelia Balbi
Gio-Luca 1703
× Paola Franzone
Giacomo Marcello Clelia Lelia
(geb. 1717) (geb. 1710, × Marcello Durazzo × Giac. Balbi
Doge 1767—1769)
× Maddalena Durazzo

Das Geburtsjahr von Marcello und Giacomo Durazzo ist dem Buch *I dogi di Genova e Vita Genovese del P. L. Levati, Genova* 1915, S. 395, entnommen. Die Wiener Nationalbibliothek besitzt einen Brief des Kardinals Stefano Durazzo, Erzbischofs von Genua, vom 1. Dezember 1647. Manchen Nachweis über Durazzo verdanke ich dem unermüdlichen Sammeleifer Max Portheims.

10) Durazzo spielte dabei wegen der plötzlichen Erkrankung des Grafen Ignaz Harrach — der einige Tage darauf starb — zwei Rollen zugleich.

11) Sein Tagebuch, „*Journal*“ das von 1752 bis 1809 reicht, liegt im Staatsarchiv.

12) Maria Theresia, ihr Staat und ihr Hof. 1755. Hist.-pol. Zeitschrift v. Ranke, II. Bd., S. 686.

13) Benedetto Croce, *I teatri di Napoli, Napoli 1891*, S. 434 f., 450.

14) Vgl. dazu F. W. Barthold, Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Casanovas Memoiren, Berlin 1846, Bd. 1, S. 214 f. und Gustav Gugitz, Giac. Casanova und sein Lebensroman, Wien 1921, Wiener Erlebnisse, S. 91 ff., wo das Datum des Wiener Aufenthaltes von 1753 auf 1754 richtiggestellt ist.

15) Max Arend hat das Textbuch zu *la Danza* in Dresden festgestellt, als Komponist des Balletts ist dort Starzer genannt, unter den Tänzern erscheint bereits Angiolino. (Die Musik, 13. Mai 1913.)

16) Pierre Sodi aus Rom, der jüngere Bruder des Musikers Charles Sodi, debütierte 1744 mit großem Erfolg in Paris, dann hielt er sich in England und am Hof Friedrichs des Großen auf (vgl. Jean Jacques Olivier, *Les Comédiens Français dans les Cours d'Allemagne au XVIIIe siècle*, Bd. II, S. 66) und kehrte 1748 nach Paris zurück, um es 1752 neuerdings zu verlassen. 1753 übernahm er mit Dourdet die Leitung des Balletts der *Comédie française*. (Vgl. *Dictionnaire des Théâtres* der Brüder Parfaict, Bd. V, S. 179 ff.). Er war geboren „*avec un talent singulier pour la composition et l'execution des danses Pantomimes*“. Ueber das

Wiener Ballett vgl. auch meine Studie „Die Wiener Ballett-Pantomime und Glucks Don Juan" in Adlers Studien zur Musikwissenschaft, X.

[17]) Die Namen habe ich in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, 3. Jhg., S. 412, mitgeteilt.

[18]) Diese Unternehmung wurde nach dem Muster der *Impresa delle opere di Signori Cavaglieri di Torino* begründet, deren *Capitoli* vom Jahr 1744 im Staatsarchiv erhalten sind. Anbei liegt eine „*Liste générale appartenant à la Société des Cavaliers*", die alle Auslagen der Opernaufführungen vom 14. Mai bis Ende November 1748 belegt. Es wurden folgende Opern gespielt: „*Semiramis*" (von Gluck), zuerst am 14. Mai, „*Le protecteur alla mode*", *opera grotesque* („*Il protettore alla moda*" von Galuppi und Buini), zuerst am 26. Mai, bei der Wiederholung am 15. Juni auch das Intermezzo „*Ammalato Immaginario*" (von Conti), „*Le Pazzie di Diana*", *Pastorale* (Verfasser unbekannt, im selben Jahr auch in Venedig gegeben, vgl. Wiel, S. 170), zuerst am 23. Juni, „*La nobiltà immagginaria*", *opera grotesque* (Goldonis *Contessina* oder die 1731 im Kärntnertortheater aufgeführte *Musica bernesca* „*L'affetatione castigata da Gradelino*"), zuerst am 15. Juli, „*Alessandre aux Indes*" (*Alessandro nelle Indie* von Wagenseil), zuerst am 17. Juli, „*Orazio*" (von Pergolese), zuerst am 19. August, „*Leucippo*", *fable pastorale* (von Hasse), zuerst am 28. August, „*La Fata meravigliosa*" (von Scolari), zuerst am 29. September, „*Demetrio*" (von Galuppi), zuerst am 16. Oktober und „*Le Philosophe Chimiste*" (wohl „*Il Chimico*" von Palomba), zuerst am

17. November. Wagenseils *Siroe* kommt in der Liste nicht vor. Im „*Protettore*" singt ein „*Monsù Voragine*" als Buffopartie mit, das auf den Maler Vertigo des Foirestückes „*Les pellerins de Mecque*" 1726 weist. Die in Paris nur angedeutete Rolle (1. Akt, 3. Szene) wurde von Dancourt und Gluck als travestierende Glanzfigur ausgestaltet. Das Textbuch zur „*Semiramide riconosciuta*" (Nationalbibliothek, Wien) gibt die genaue Besetzung der Oper an, die auch in der Partitur mitgeteilt ist. *Semiramide* — Vittoria Tesi Tramontini, *Mirteo* — Angelo Amorevoli, *Ircano* — Ventura Rocchetti, *Scitalce* — Angelo Monticelli, *Tamiri* — Girolama Gircometti, *Sibari* — Marianna Galeotti. Das Textbuch zu Hasses *Leucippo* liegt in Meiningen, es nennt folgende Besetzung: *Leucippo* — Angelo Monticelli, *Dafne* — Vittoria Tesi Tramontini, *Narete* — Angelo Amorevoli, *Cimene* — Rosalia Holtzbaur, *Delio* — Ventura Rocchetti, *Nunte* — Anna Galeotti. Als Theaterarchitekt zeichnet bei der Semiramis Antonio d'Agostini, als Ballettmeister (auch in Leucippo) Franz Hilferding.

19) Wiener Diarium, Nr. 14, vom 18. Feber 1750.

20) Nationalbibliothek, H. 10268, fol. 35 a.

21) Vgl. die Uebersicht der 1750—1795 in London öffentlich aufgetretenen Virtuosen in C. F. Pohls Mozart und Haydn in London, II, Wien 1867, S. 367 ff.

22) Wiener Diarium 1758, Nr. 31.

23) Das Textbuch, betitelt „*La vestale*", Vienna 1768 bei Ghelen, liegt in der Nationalbibliothek, O. T. 1, Bd. 14.

24) Cod. 10268, Nr. 129.

[25]) Es fehlten damals zur Vollständigkeit der Truppe eine Schauspielerin und zwei Schauspieler, die auch durch das Wiener Diarium gesucht wurden.

[26]) In der Nationalbibliothek, O. T. I. Bd. 15: „*Il Giocatore*“ und „*Madama Vezzosa*“.

[27]) Der Wortlaut ist bei L. Stollbrock, Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters Johann Georg Reutter jun. in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1892, S. 187, wiedergegeben.

[28]) Stollbrock hat ihn nur teilweise benützt.

[29]) Dieses „*Système de finances*“ liegt nebst einer Denkschrift über eine Generalverpachtung des Tabaks im Staatsarchiv. Vgl. Hertha Michel: Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker, Gluckjahrbuch IV, 1918, S. 99 ff. Entgangen ist ihr ein Brief Calzabigis im Staatsarchiv vom 2. Juni 1761, worin er Vorschläge macht über die Art, Schauspieler in Frankreich zu gewinnen und öffentliche Anzeigen in der Zeitung empfiehlt.

[30]) Am 8. März besprach man bei einem Diner im Hause des Fürsten Kaunitz eingehend mit Durazzo *le chapitre de Guadagni*.

[31]) Johann Maria Quaglio betätigte sich noch 1765 bei Glucks *Telemacco*, mit seinem Sohne; den *Ezio* stattete 1764 Peter Rizzini und Gabriel Du Clos aus, die *Alceste* die Gebrüder Galeari.

[32]) Dieses Ballett gab ich in den Denkmälern der Tonkunst, Jhg. XXX, neu heraus. Später lernen wir von Zinzendorf den Aufführungstag eines andern Gluckschen Balletts kennen, nämlich des „*Orphelin de la Chine*“, am 1. April 1774. Dieses Ballett wurde mit „*L'Isola d'Alcina*“ gegeben



und fand keinen Beifall. „*Musique de Cabaret. Pantomime d'un froid a mourir. Point de danse*", so notiert sich Zinzendorf und Maria Theresia schreibt am 12. April dem Erzherzog Ferdinand, wie sie ihm ein Wiener Tänzerpaar empfiehlt: „*Angiolino nous a regalés de deux très mauvaises ballets; on les a sifflés*". Angiolini war damals aus Rußland nach Wien zurückgekommen und hatte gegenüber Noverre einen schweren Stand. Molls Theaterchronik von Wien, 1774, nennt den 4. April als Datum der Erstaufführung. Nach Müllers Tagebuch der Wiener Schaubühne wurde der *Orphelin* am 18. Feber 1775 wiederholt. Zinzendorf erzählt übrigens, daß Noverre im Dezember 1773 in einem Ballett eine Satire auf Angiolini auf die Bühne brachte. Das Szenar zum Orfano ist in Reichards Theaterkalender 1775 (S. 43) enthalten.

33) Vgl. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, Leipzig 1766, S. 100, wo Konzerte in Wien erwähnt werden.

34) In der Sammlung Schatz zu Washington, 1760 gedruckt.

35) Hugo Goldschmidt in den bayrischen Denkmälern der Tonkunst, 1914 (Ausgewählte Stücke aus Opern von Traetta), Bd. XV, XXI. Die Datierung 1758 ist überall in der Literatur übernommen.

36) Vgl. dazu meine Zusammenstellungen in den Studien zur Musikwissenschaft, 1914, S. 76. Am 6. Jänner 1759 wurde übrigens nach Khevenhüller Piccinnis *Il finto pazzo* gegeben, was dort fehlt.

37) So behauptet mit viel Wahrscheinlichkeit Molitor in seinen Stoffsammlungen.

[38]) Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne, Wien 1776.

[39]) Vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, 3. Jhg., S. 405 ff. (Teutsche Comedie Arien.)

[40]) Ribou.

[41]) John Law of Lawristan war ein berüchtigter Finanzmann, der in Paris 1716—20 mit Bankgründungen hervortrat und eine sinnlose Spekulationswut entfachte.

[42]) M. G. Streckeisen-Moultou: *J. J. Rousseau, ses amis et ses enemis, correspondence, Paris* 1865, Bd. I, S. 194—197.

[43]) Diese Oper gefiel wenig und war Anlaß zu boshaften Wortwitzen, wie „*Il n'a pas un beau ton dans cet opéra, on n'y trouve qu'un tombeau*" oder „*M. Joliveau a changé de nom, il s'appelle à present M. Jolibeouf*".

[44]) Wohl Metastasios *trionfo di Clelia.* Dann wäre das Datum des Briefes der 28. April. Allerdings spricht Dancourt von einer Wiederholung.

[45]) Paris, 1878. S. 323 ff.: *Favart et Gluck, la première édition d'Orphée 1764.*

[46]) Goldonis Frau stammte aus Genua.

[47]) Gontier verschwand später nicht ganz ehrenvoll aus Wien. Er machte starke Schulden, die von der Kaiserin van Swietens wegen getilgt wurden. Am 4. Februar 1776 schreibt die Monarchin aber dann an Graf Seilern: „Nachdem das französische Theater aufgehört, so ist Gontier nicht mehr nötig. Wenn er ihm bedeutete, daß ich ihm seine Pension lassen will, wenn er gleich in der Fasten weggeht, sonst es ihm befehlen täte und seine Pension aufhören würde". Ar-

neth, Briefe der Kaiserin Maria Theresia, Wien 1881, Bd. 4, S. 346.

48) Dieser Brief fehlt in der Korrespondenz der beiden.

49) Maria Theresia und Joseph II. Ihre Korrespondenz..., herausgegeben von Alfred R. v. Arneth, Wien 1867/8, Bd. I, S. 41 ff.

50) Arneth, Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde, Wien 1881, Bd. I, S. 340, Bd. II, S. 382.

51) *Le memorial d'un mondain. Au Cap Corse* 1774.

52) Vgl. Gustav Gugitz, Casanova, S. 103.

53) Vgl. Das *Dictionnaire des théatres de Paris* der Brüder Parfaict, Paris 1756, Bd. III, S. 493.

54) Staatsarchiv. Abgedruckt in Khevenhüllers Tagebuch, Bd. 1764—67 (1907), S. 529.

55) Der Ausdruck *Voix* de *ville* findet sich schon auf einer Sammlung von Chardavoine 1576. Vgl. Weckerlin, *La Chanson populaire*, Paris 1886, 6. Kapitel, und Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889, 1. Buch, 10. Kapitel und 3. Buch, 4. Kapitel.

56) Handschriften 10.183 bis 10.188 (von 1718), 10.079, 10.049 und 10.050 (bis ca. 1730).

57) Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit. Berlin 1912. Mit vorzüglicher Einleitung.

58) Auguste Font: *Favart. L'opéra comique et la comédie-vaudeville.* Paris 1894. S. 105, nach einer Handschrift der Bibl. nat. — F. u. Cl. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, III, S. 94.

59) *Dictionnaire de Musique. Paris* 1768. Artikel *Vaudeville.*

[60]) Vgl. L. de la Laurencie: *La grande saison italienne de 1752. Revue Musical S. I. M.* VIII. (1912), S. 18 ff.

[61]) Vgl. darüber Sonneck im Sammelband der I. M. G. 1920, S. 525 ff.

[62]) Die musikalische Entwicklung der *opéra comique* verfolgt außer Font am eingehendsten Georges Cucuel: *Les Createurs de l'opéra comique français.* Paris, Alcan 1914 und L. da la Laurencie in Lavignacs Encyclopedie, Paris 1914, Bd. II. Vgl. auch meine Uebersicht in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt 1924.

[63]) Die Darstellung folgt der Vorrede zum *Théâtre de la Foire* und Parfaict, *Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, Paris* 1743, vgl. dazu ferner Petit de Julleville, *Histoire de la langue et littérature française*, Bd. VI, S. 632, *La Comédie-vaudeville ou opéra comique.*

[64]) Grimm, *Correspondance* VI, 71, Sept. 1764: „... *les autres n'etaient pas moins choques d'y entendre dialoguer en vaudeville et en couplets sans aucun accompagnement de musique.*"

[65]) *Mémoires,* Paris 1787, Bd. III, S. 11.

[66]) Collé ist bekannt durch seine bissige Zunge. Ueber die Musiker spricht er sich z. B. ebenso kurz als höflich aus: „Jeder Musiker ist ein Vieh *(bête)*, das ist eine allgemeine Regel, von der ich keine Ausnahme gesehen habe". *(Journal historique,* Bd. II, S. 269.)

[67]) Vgl. Amalie Arnheim, *Le devin du village* und die Parodie *Les amours de Bastien et Bastienne,* Sammelband 4 der Intern. Musikgesellschaft, S. 686 ff.

[68]) Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte 9, 1877, S. 4.

[69]) Ueber die beiden letztgenannten Stücke gibt L. de la Laurencie im *l'Année Musical* 1912 genauen Aufschluß.

[70]) Vgl. Arthur Pougin, *Monsigny et son temps*, Paris 1908, S. 35. Pougin zweifelt diese Angaben an.

[71]) Reichardt berichtet darüber in seinen Nachträgen zu Gerber, Musikalische Monatsschrift 1792, S. 72.

[72]) Dieses Lied ist in Le Sages *Télémaque* seiner Aehnlichkeit wegen mit einem Chor der Oper von Destouches sehr witzig zu Parodiezwecken herangezogen. (Ausgabe S. 59.)

[73]) Kurze Inhaltsangaben der Gluckschen Operetten gibt Max Arend in seinem Buch Gluck, Berlin 1921; darin ist auch das moderne Kompilationsstück „Die Maienkönigin" besprochen.

[74]) S. meine Studie über Eberlins Schuldramen in Adlers Studien zur Musikwissenschaft, 1921.

[75]) Wienerisches Diarium 1766, Anhang zu Nr. 84: „Von dem Wienerischen Geschmack in der Musik." Die Erwähnung des „Alexander" bringt in diesen dunkeln Winkel der Gluckforschung neues Licht. Demnach dürfte das Ballett Alessandro etwa 1765 anzusetzen sein, die Kantate, deren Musik fehlt, 1772.



SZENENSTICH AUS GLUCKS „LE FESTE D'APOLLO"

Otto d'Aristeo, Parma 1769

Inhalts-Verzeichnis.

Namen- und Sachverzeichnis.

Verzeichnis der Stücke.

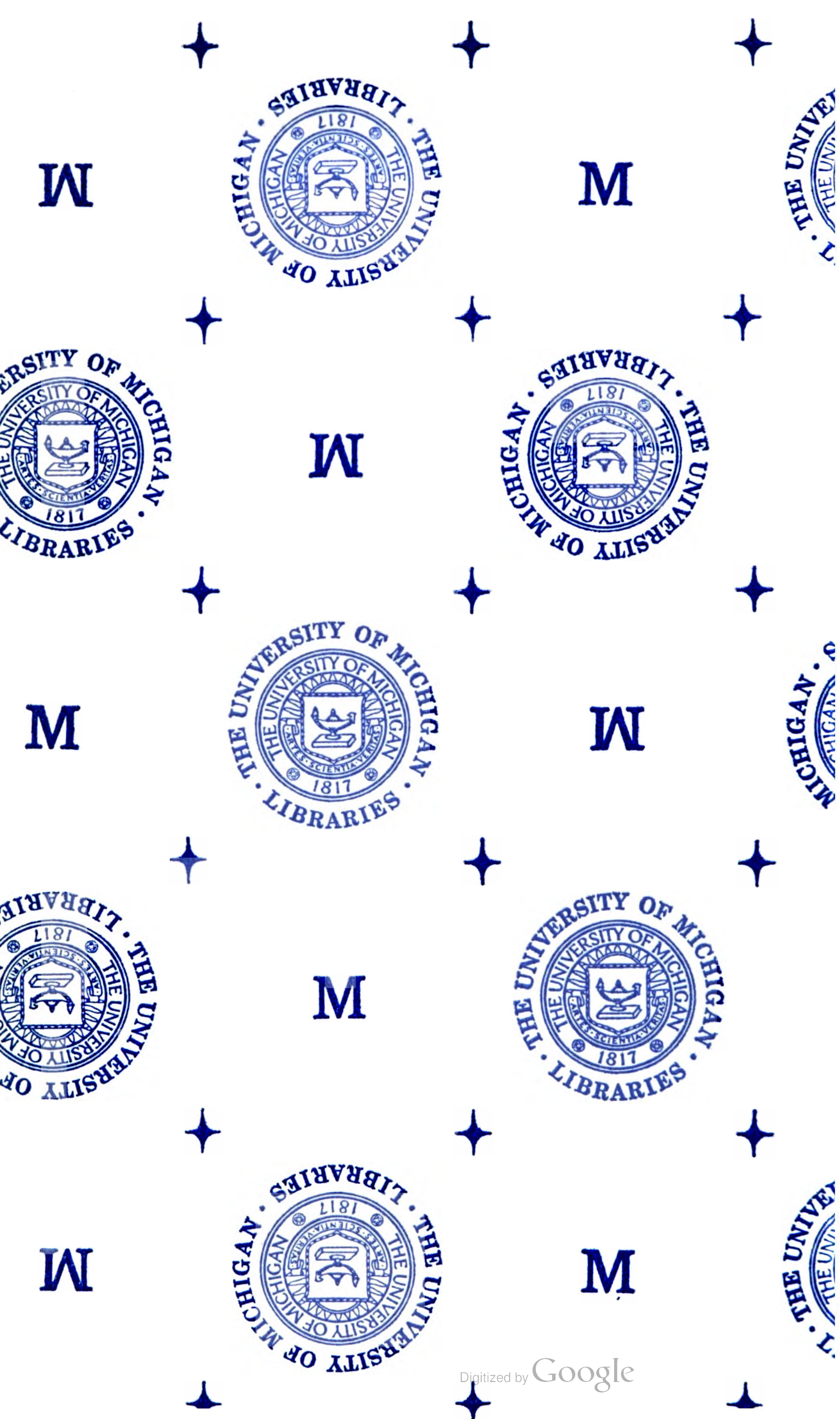
Verzeichnis der Stücke

Verzeichnis der Stücke

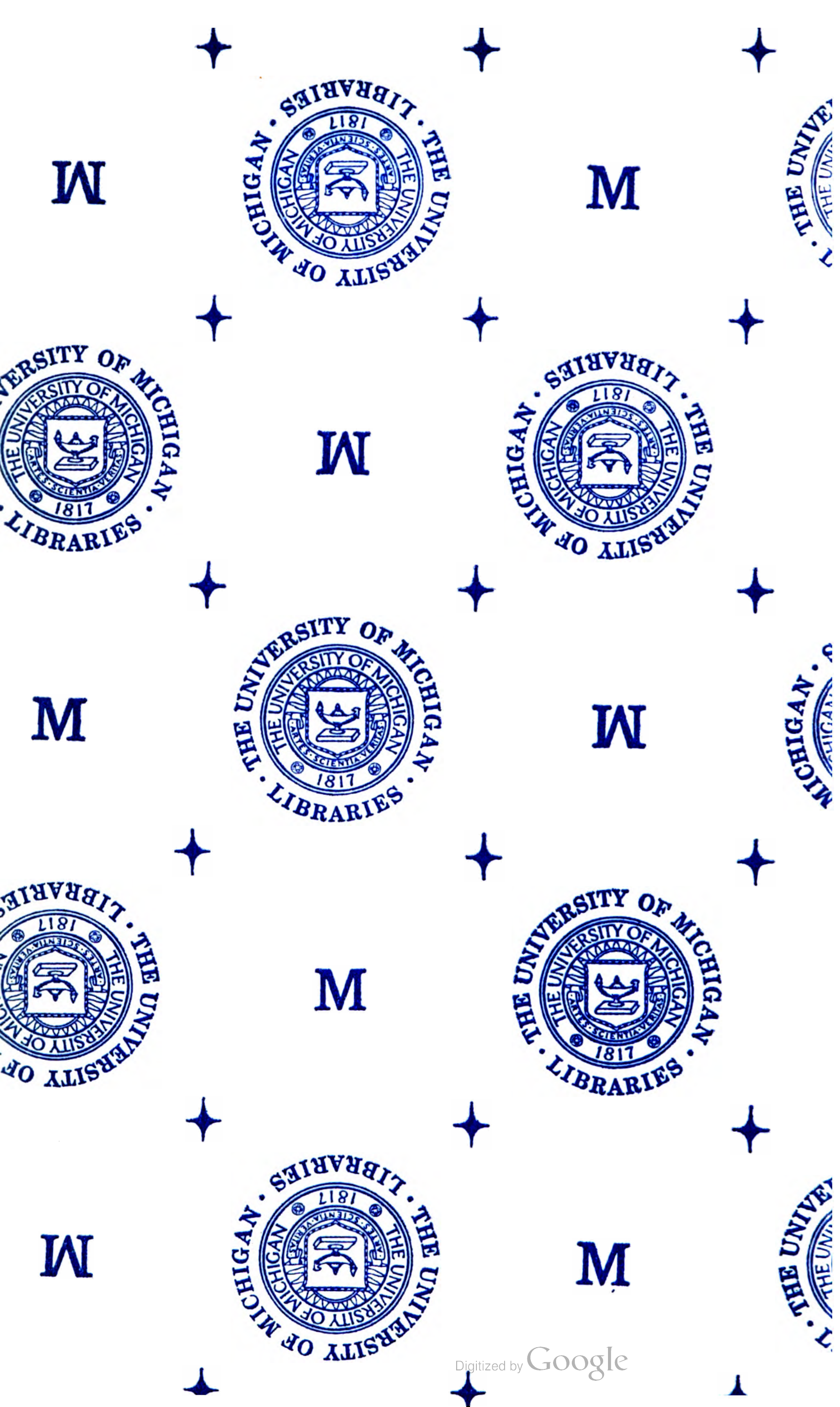
Verzeichnis der Stücke

Verzeichnis der Stücke

Verzeichnis der Bild- und Notenbeigaben.






THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
M



